

# Moralsk forbilde og dramatisk relieff

---

*Om noen bipersoners funksjon i Henrik Ibsens Et  
dukkehjem, Vildanden og Hedda Gabler*

**Grete Nordbø**

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo

våren 2012

## Sammendrag:

En retorisk lesning av tre av Henrik Ibsens skuespill med henblikk på å vise hvilke funksjoner bipersonene Kristine Linde i *Et dukkehjem*, Berta Sørby i *Vildanden* og Thea Elvsted i *Hedda Gabler* har. Overtaleelsesmidlene etos, patos og logos i klassisk, aristotelisk retorikk danner både den metodiske strukturen og deler av det teoretiske fundamentet i analysene. Oppgaven viser at de viktigste kvinnelige bipersonene i Henrik Ibsen skuespill er nødvendige som forløpere, paralleller og motstykker til hovedpersonene for å gjøre skuespillene overbevisende som kritisk realisme.

## Takk!

Ja, så har vi det da endelig fra hånden! Det er riktig å skrive vi her, for uten alle hjelpende ånder hadde ikke blitt noen oppgave. Det har vært et privilegium å bli veiledet av professor Drude von der Fehr dette året. Alltid oppmuntrende kommentarer, men også skarpe spørsmål som har tvunget meg til å tenke på hva jeg egentlig vil ha frem. Takk til mine medstudenter for nyttige kommentarer under veis, og takk for hjelp med litteratursøk og stor imøtekommenhet fra Randi Meyer på Senter for Ibsenstudier og Astrid Anderson på Universitetsbiblioteket. Takk for støtte og velvilje fra kollegene mine, som også har akseptert at tankene mine ofte har vært andre steder, og spesielt til Yngve B. Lund som har drøftet Ibsen med meg på vei til og fra jobb. Takk til mamma for alltid å ha troen, og til Thorbjørn som er min mest trofaste leser, observante kritiker og trygge havn.

## Innholdsfortegnelse

Innledning.....	4
0.1 Ibsen .....	4
0.2 Tekstutvalg .....	5
0.3 Redegjørelse for eget prosjekt .....	5
0.4 Aktualitet. Karakteristikk av sekundærlitteraturen.....	7
0.5 Oversikt over resten av avhandlingen.....	9
Kapittel 1 Om realismen, resepsjonshistorien, samt teori og metode. ....	10
1.1 Realismen og det moderne gjennombrudd .....	10
1.2 Karakteristikk av Ibsens realisme .....	10
1.3 Resepsjonshistorie for verkene .....	13
1.4 Retorikken og realismen.....	13
1.4.1 Etos og patos i retorikken.....	14
1.4.2 Etos og patos i litteraturen.....	15
1.4.3 Logos.....	16
1.4.4 Realistisk retorikk .....	17
Kapittel 2. Analyse av <i>Et dukkehjem</i> .....	19
2.1 Noras troverdighet .....	19
2.2 Kristines karakteregenskaper. Kristine Linde som Noras relieff .....	20
2.4 Tragisk heltinne? Noras fortrinn som hovedperson.....	25
2.5 Et fornuftig samliv .....	29
2.6 Kvinnesak?.....	31
2.6.1 Sannsynlighet og relevans .....	32
2.7 Det eksistensielle spørsmålet.....	35
Kapittel 3 Analyse av <i>Vildanden</i> .....	38
3.0 Presentasjon av stykket og problemstilling.....	38
3.1 Idealistiske menn.....	39
3.2 Ginas praktiske fornuft.....	41
3.3 Berta Sørbys fortrolighet, Ginas relieff .....	47
3.4 Skyld .....	51
3.5 Realismen i <i>Vildanden</i> .....	53
3.6 Et eksempel til etterfølgelse? .....	57
Kapittel 4 Analyse av <i>Hedda Gabler</i> .....	60
4.0 Kampen for tilværelsen .....	60

4.1 Hedda og Theas etos i resepsjonshistorien .....	62
4.2 Thea som Heddass relieff: forstandighet, dyd og velvilje .....	64
4.3 Patos og tragedie.....	72
4.4 Realisme i <i>Hedda Gabler</i> .....	76
4.5 Eksempel til skrekk og advarsel? .....	79
4.6 Saken selv: Boken og barnet .....	81
Kapittel 5 Oppsummering .....	88
5.1 Dramaturgiens retorikk – en oppsummering.....	89
5.1.1 Etos .....	89
5.1.2 Patos.....	91
5.1.3 Logos.....	93
5.2 Hjemme best – tragisk nostalgi (en ekskurs for å forklare medlidenheten med Hedda) .....	96
5.3 Kritisk realisme og retorisk strategi.....	97
6 Litteraturliste:.....	100
6.1 Primærtekster.....	100
6.2 Sekundærtekster .....	100

## Innledning

### 0.1 Ibsen

«Henrik Ibsens skuespill utgjør det desiderte sentrum i den norske litterære kanon. De kan nå parodieres, kritiseres, ydmykes og svertes etter alle kjente regler, uten at deres uomgjengelighet, i overskuelig fremtid, er truet». Slik beskriver Erik Bjerck Hagen Ibsens forfatterskap i 2009.<sup>1</sup> Henrik Ibsen (1828 – 1906) står i særklasse blant norske forfattere, både fordi han er den internasjonalt mest berømte, og fordi deler av hans forfatterskap har status som nasjonaldiktning. Det gjelder i ganske særlig grad lesedramaet *Peer Gynt* (1867) og det fortellende diktet *Terje Vigen* (1862). Fra debuten med *Catilina* i 1850 (under pseudonymet Brynjulf Bjarme) til *Når vi døde vågner* (1899) skriver Ibsen 26 skuespill og utgir en diktsamling. I den eldre sekundærlitteraturen og i skolebøker er det tradisjon for å dele forfatterskapet inn i fire perioder som ordnes kronologisk, og omtales utfra tematikk og skrivemåte. Den første perioden inneholder nasjonalromantiske og historiske dramaer, den neste idédramaer, deretter er det den realistiske samtidsdramatikken, og til slutt psykologiske og symbolske dramaer.

Ibsens internasjonale ry som dramatiker skyldes i vesentlig grad skuespillene fra de siste to periodene, og særlig samtidsdramatikken. I 2011 settes det opp Ibsen-stykker på scener over store deler av Europa og Nord-Amerika<sup>2</sup>, og da er det *Et Dukkehjem*, *Gengangere*, *Hedda Gabler* og *En folkefiende* som er representert med flest oppsetninger. Alle samtidsdramaene bortsett fra *Samfundets støtter* blir oppført dette året, men også *Brand* og *Peer Gynt* settes opp flere steder utenfor Norge, og – kanskje mest oppsiktsvekkende – man spiller *Kejser og Galilæer* i London.

Det mest påfallende ved Ibsens biografi er kontinuiteten. For å si det med Helge Rønning: «... Ibsen er den samme hele tiden – med den samme uforanderlige stive maske» (Rønning 2006:37). Men det er også brudd. Etter at han forlater det fallerte, men tross alt borgerlige foreldrehjemmet i Skien som nykonfirmert 15-åring, har han knapt kontakt med familien. Det ser riktignok ut til at han har hatt stor sympati for søsteren Hedvig (1831 – 1920), men som voksen er det kun familien med konen Suzanna Thoresen (1836 - 1914) og sønnen Sigurd (1859 – 1930) han har kontakt, ikke slekten forøvrig<sup>3</sup>. Det andre bruddet biografene gjerne

---

<sup>1</sup> Sitatet er åpningsordene i kapitlet om Ibsen, s. 91 i Bjerck Hagen m.fl.: *Den norske litterære kanon 1700 – 1900*.

<sup>2</sup> I 2011 er det i følge oversikten på Ibsen.net kun en oppsetning av Ibsen i Asia, og ingen i Afrika og Oceania.

<sup>3</sup> Heller ikke sønnen han fikk da han arbeidet som apotekerlærling i Grimstad hadde han kontakt med, men barnets mor fikk tross alt økonomisk støtte de første 14 årene.

tillegger vekt, er med fedrelandet. Ibsen flytter utenlands i 1864 og blir boende i ulike tyske og italienske byer fram til 1891. I 1867 skjer det tredje bruddet, som strengt tatt er et stilskifte, da Ibsen legger seg til ny klesdrakt og håndskrift. Tilbake i Kristiania er dikteren blitt verdensberømt attraksjon med et snev av byoriginal.

## 0.2 Tekstutvalg

For å belyse en bestemt type konstellasjon blant det dramatiske personalet i Ibsens samtidsdramatikk vil jeg i denne oppgaven analysere *Et dukkehjem* (1879), *Vildanden* (1884) og *Hedda Gabler* (1890). Jeg vil benytte utgavene i *Henrik Ibsens skrifter*. Oslo 2008/09. Sine utilstrekkeligheter til tross<sup>4</sup> virker dette å være et godt tekstkritisk alternativ til *Hundreårsutgaven* (HU).

De to seneste stykkene faller i gruppen psykologiske og symbolske dramaer, hvis vi legger den tradisjonelle inndelingen til grunn, og skiller seg dermed fra det mer utpreget realistiske *Et dukkehjem*. Det de tre skuespillene har til felles er at de er samtidsdramaer, at ekteskapsinstitusjonen er tematisert (blant annet) og at det er to kvinner i hvert stykke som er særlig forbundet med den tematikken. Dette er forhold som er meget tydelige i to av stykkene, men sjeldnere påpekes når det gjelder *Vildanden*. Selv om de ikke på samme måte danner kjernen i sine stykker, skal konstellasjonen Gina Ekdal og Berta Sørby analyseres og sammenlignes med henholdsvis Nora Helmer og Kristine Linde, samt Hedda Tesman og Thea Elvsted.

Flere andre stykker kunne vært aktuelle. Ellida Wangel og hennes to stedøtre i *Fruen fra havet* (1888) har relasjoner og funksjoner som i noen grad minner om de jeg ønsker å belyse. En av dem, Hilde, dukker opp igjen i *Byggmester Solness* (1892) der hun sammen med byggmesterens kone iscenesetter nok en ekteskapstematikk. Det foreliggende tekstutvalget er gjort både fordi plassen er begrenset og fordi disse tekstene har flere fellestrekk enn de andre på akkurat det området som gjelder fremstillingen av kvinner i par.

## 0.3 Redegjørelse for eget prosjekt

Problemstillingen i denne oppgaven er som følger: Hvilken funksjon har Kristine Linde, Berta Sørby og Thea Elvsted i respektive *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler*? De tar moralske og eksistensielle valg som langt på vei er like krevende som de valgene

---

<sup>4</sup> Jeg sikter her til Ståle Dingstads kritikk av HIS i Nytt norsk tidsskrift 3/2010, der han peker på manglende konsistens i det tekstkritiske arbeidet og hevder at hundreårsutgaven er å foretrekke.

hovedpersonene Nora Helmer, Gina Ekdal<sup>5</sup> og Hedda Tesmann tar. Kristine Linde velger samliv med en sosialt belastet sakfører Krogstad – og det etter at hun har levd et selvstendig liv, både sosialt og økonomisk. Berta Sørby sørger for at alle kort er lagt på bordet og alle skjeletter er ut av skapet før hun gifter seg med Grosserer Werle. Thea Elvsted risikerer sitt gode navn og rykte ved å dra fra mann og barn for å satse på et liv med en skandalisert Eilert Løvborg. Disse tre bipersonene tar sine valg og begår sine modige handlinger før de respektive hovedpersonene gjør det – i den grad de gjør det i det hele tatt.<sup>6</sup> Bipersonene oppnår mye; alle tre synes å betrakte fremtiden som eksistensielt akseptabel fordi de kan forvente at intellektuelle og sosiale behov blir tilfredsstilt, uten at de må gå på akkord med sin egen moral. Men hva er vitsen med disse fordoblingene? Målet for denne oppgaven er å spore en dramatisk teknikk hos Ibsen som kan avsløre funksjonen disse bipersonene har.

Hypotesen er at det finnes tre hovedfunksjoner. Den ene har med stykkenes etos å gjøre. Personene, særlig disse bipersonene, må ha karaktertrekk som gjør dem forbilledlige ved at de viser forstandighet, dyd og velvilje overfor andre eller de må fremkalle dette i hovedpersonene. Frykten for skandale er blant de hemningene som både bipersonene og hovedpersonene må overvinne i både *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler*. Felles for bipersonene er at de synes å ha et avklart, men ikke resignert forhold til de restriksjonene som alminnelig skikk og bruk legger på borgerlige kvinners utfoldelsesmuligheter. De later til å være fullstendig på det rene med hva de kan forvente seg av negative sanksjoner, og de risikerer det med velberådd hu. Nora, Hedda og Gina er hver på sitt vis mer naive på disse punktene enn sine venninner, og læringskurven blir desto brattere. Det Ibsen etter min mening oppnår i alle tre stykker er at begge de som representerer borgerskapets kvinner på scenen har de samme utfordringene, og at utfordringene dermed ikke er knyttet eksklusivt til Nora, Gina eller Heddas personlighet. Om publikum måtte finne Nora i overkant naiv, Gina temmelig enfoldig og Hedda ubehersket, kan de langt mer besindige bipersonene borge for at saken selv er viktig nok.

Den andre funksjonen er knyttet til patos. Ved å la en person som publikum investerer færre følelser i (dvs. Linde/Sørby/Elvsted) gå foran og vise moralsk mot på den smale sti som Nora, Gina og Hedda skal snuble rundt på (i den grad de forlater den brede vei) kan følelsene bli desto større for sistnevnte. Der publikum muligens føler at bipersonene er for gode til å være

---

<sup>5</sup> Gina Ekdal er langt fra noen opplagt og tydelig hovedperson i *Vildanden*, men klart viktigere enn Berta Sørby.

<sup>6</sup> Gina Ekdal har færre tydelige protagonistiske trekk enn Nora og Hedda, men ikke å velge er også et valg, om enn preget av *ond tro*.

sanne, kan ”heltinnene” virke desto mer gjenkjennelige i sin tvil, utsettelse og feiltrinn. Identifikasjonen og sympatien som dermed oppstår er vesentlige suksesskriterier for stykkene som *realisme* og tragedier<sup>7</sup>. I analysen vil jeg se nærmere på resepsjonen av bipersonene i samtiden – i den grad de ble kommentert – for å belyse hvilke reaksjoner de vakte hos det publikummet som Ibsen skrev for.

I tråd med den retoriske terminologien velger jeg å snakke om en logosfunksjon. Ved å la problemene angå flere personer i stykket uavhengig av hverandre, skapes det et inntrykk av at det er relevant også i virkeligheten. Hvis ”alle” er opptatt av det samme, må det være viktig, og som sådan egnet til å innfri tidens krav til «levende» litteratur, nemlig å sette problemer under debatt. Bipersonene fungerer dermed som eksempler i en induktiv slutningsprosess. De viser måter som prosjektene kan gjennomføres på. Skulle vi snakke om Ibsens ”argumentasjonsstrategi” i stykkene, fungerer bipersonene som anbefalinger av bestemte handlingsmønstre. De viser at prosjektet er mulig i samfunnet slik det er fremstilt, og at det dermed er en brist eller mangel ved hovedpersonen, ikke prosjektet i seg selv som er urealiserbart. I den forbindelse er det også avgjørende hvilke prosjekter det egentlig dreier seg om. Et uttrykk som Ibsen ellers benytter er «livsoppgave», blant annet er det det Gregers Werle anvender om sin virksomhet vis a vis Ekdals (HIS 8:84). Analysen vil komme inn på hvordan både heltinnene og bipersonene ordlegger seg om dette.

At Ibsens skuespill kan betraktes som kritisk realisme er et av premissene for analysen. Det jeg ønsker i analysen er primært å vise at bipersonene er avgjørende for at skuespillene skal fungere retorisk eller overtalende, slik de tre funksjonene ovenfor mer enn antyder. Kanskje kan vi kalle det dramaturgiens retorikk? Dette betyr at de retoriske bevismidlene kommer til å utgjøre den metodiske grunnstrukturen i analysene

#### **0.4 Aktualitet. Karakteristikk av sekundærlitteraturen**

*Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler* er blant Ibsens mest oppførte og kommenterte stykker. De aller siste årene er *Hedda Gabler* i en særstilling når det gjelder antall oppførelser i Norge og Europa ellers, mens *Et dukkehjem* har fått et stort nedslagsfelt i asiatiske land der kvinnefrigjøring har blitt aktuelt de senere årene. I kommentarlitteraturen ser det ut til at tendensen ligner. Innleggene fra Ibsenkonferansen i Oslo i 2006 er sortert i fem kategorier, hvorav *Women, Gender, Marriage* er én. Av femten innlegg i den kategorien, er fire knyttet til

---

<sup>7</sup> Jeg er på det rene med at epitetet ”tragedie” ikke er opplagt når det gjelder *Et dukkehjem* og *Vildanden*, men ser i hvert fall spor av det og vil komme tilbake til det i analysene.



moderne kinesisk kultur, og av de øvrig handler minst tre om *Et dukkehjem* og to om *Hedda Gabler*.<sup>8</sup>

Hundreårsmarkeringen av Ibsens bortgang i 2006 førte med seg en kraftig økning i forskningen på Ibsens verk. En ny tekstkritisk utgave av samlede verker, *Henrik Ibsens skrifter* (HIS) ble lansert, og flere sentrale norske litteraturforskere kom med arbeider om forfatterskapet. Atle Kittangs *Ibsens heroisme* (2002) analyserer dramaer fra *Brand* til *Når vi døde vaagner* på tvers av periodene i forfatterskapet, og i lys av tanker hos Nietzsche, Freud og Heidegger. Kittang viser at det er en stadig pågående belysning av den heroiske mannens strev fra 1866 til 1899, da forfatterskapet avsluttes for Ibsens vedkommende. Analysen gjør ikke noe eksplisitt poeng av at det er menn som er heroiske i de angjeldende dramaene, men slik er det uansett. Brand og Julian, Bernick og Stockmann, Rosmer og Solness, Borkmann og Rubek; dette er menn med store prosjekter og robust selvtillit, de møter massiv motgang og mislykkes. Kittang viser til store deler av kommentarlitteraturen, og boka gir derfor en god oversikt over hvor forskningen om disse verkene stod i 2002.

I selve jubileumsåret utgir Helge Rønning *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Det er en kulturhistorisk og sosiologisk tilnærming til forfatterskapet som i særlig grad ser på hvordan tematikker hos Ibsen reflekterer tendenser i utviklingen av moderniteten i Europa. I lys av dette, utvikler Rønning et resonnement om frihetens problem for individer som lar seg inspirere av den politiske liberalismen. Rønning representerer en lang forskningstradisjon som dokumenterer Ibsens samtidsdramatikk som kritisk realisme og forankrer den i gjennombruddslitteraturen. Samme år kommer Henrik *Ibsen and the birth of modernism*, skrevet av Toril Moi. En norsk utgave, *Ibsens modernisme* «gjennomgått av Toril Moi», men altså oversatt fra engelsk av Agnete Øye, foreligger samtidig. Mois anliggende er å heve Ibsens status i moderne, internasjonal litteraturforskning ved å relansere ham som modernist. Fremgangsmåten hennes er å fremstille idealisme og modernisme som motpoler, og vise at Ibsen ikke er idealist – og ergo er han modernist. Dette medfører en forståelse av begrepene realisme og modernisme som litteraturhistoriske perioder som står i kontrast til det som har vært vanlig, hevder hun. Moi velger å inkludere realismen i modernismen, og argumentere mot at realismen skulle være en naiv forgjenger (Moi 2006: 16). Det er med andre ord ikke slik at det samfunnskritiske potensialet i Ibsens verker blir avvist av Moi, og hennes lesninger av både *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler* har perspektiver på både

---

<sup>8</sup> Helland, Frode (red). *The Living Ibsen. Proceedings – The 11th International Ibsen Conference, 21 – 27 August 2006*. Oslo

Nora, Gina, Hedvig og Hedda som jeg vil benytte i analysen av disse personenes relasjoner til de bifigurene som er hovedanliggender her.

Moderne Ibsen-forskning er preget av en mangfoldighet av perspektiver og vinklinger. Historiske tilnærminger til både resepsjon, regi, scenografi og biografi, samt litteraturhistorie – særlig med skandinavisk perspektiv – er det mye av. For øvrig finner vi sjangeranalyser med fokus på tragedie og parodi. Tematiske studier er begrenset, med et unntak for en om folketetro og folkediktning. Anne Marie Rekdals psykoanalytiske avhandling (*Frihetens dilemma: Ibsen lest med Lacan*, 2000) skiller seg også ut.

## **0.5 Oversikt over resten av avhandlingen**

Neste kapittel vil redegjøre for realismebegrepet og skissere resepsjonshistorien til skuespillene, samt handle om teori og metode som ligger til grunn for analysen. Andre, tredje og fjerde kapittel inneholder analyser av de respektive tekstene, og det femte og siste kapitlet trekker konklusjoner og oppsummerer prosjektet.

## Kapittel 1 Om realismen, resepsjonshistorien, samt teori og metode.

### 1.1 Realismen og det moderne gjennombrudd

Det moderne gjennombrudd i litteraturen speiler både økonomiske, politiske, sosiale og kulturelle prosesser i samtidens Europa. I alle disse prosessene er det i særlig grad borgerskapet som leder an. Nettopp derfor er det borgerskapet som er hovedaktører i den realistiske litteraturen.

Den realistiske skrivemåten ble den dominerende fra midten av 1800-tallet, og er det fremdeles, dersom vi tenker på popularitet og salgstall. Gjenkjennelige miljøskildringer og replikker preget av dagligdags språk er realistiske markører som har holdt seg. Den samfunnsorienterte og kritiske tendensen er ikke lenger like påfallende til stede i realistisk litteratur, men lar seg spore i noe av den sjangerlitteraturen som sterkest holder realismen i hevd, nemlig krimlitteraturen. Ikke sjelden kan man se at krimbøker serverer argumenter i en pågående samfunnsdebatt ved å skildre enkeltskjebner.

Litteraturen i den kritiske realisme er nettopp argumenterende. Den er ikke kun et stykke overbevisende samfunnsskildring, men innlegg i en pågående debatt, eller skaper av en debatt. Den vil noe. I den forbindelse er det av interesse å studere det realistiske verkets retorikk med henblikk på hvordan overtalelsesmidlene er brukt.

### 1.2 Karakteristikk av Ibsens realisme

Henrik Ibsens realistiske samtidsdramatikk innledes i en viss forstand med *De unges forbund* i 1869, for selv om det er en komedie har det «en sterk realistsk farvning» som særlig skyldes at han har «gjort det Kunststykke at hjelpe mig uden en eneste Monolog, ja uden en eneste ‘afsides’ Replik»<sup>9</sup>. Også *Kejser og galilæer* (1873) har et realistisk språk, men ikke tematikk og motiv. Men det er i perioden fra 1877 til 1882 at Ibsen skriver stykkene som er realistiske både i skrivemåte, tematikk og motivvalg. *Samfundets støtter* (1877), *Et dukkehjem* (1879), *Gengangere* (1881) og *En folkefiende* (1882) henter sine motiver fra og belyser kritikkverdige og tvilsomme trekk ved næringslivet, lokalpolitikken, ekteskapet og prestegjerningen. Motivmessig og tematisk er det de mest sentrale institusjonene Ibsen fokuserer på, og retter et kritisk blikk mot. Språket er tilnærmet dagligspråket.

Fra og med *Vildanden* (1884) omtales Ibsens dramatikk som symbolsk og psykologisk. Begrunnelsen er for det første at språket som brukes blir mer utgrunnelig og billedlig, og

---

<sup>9</sup> Ibsen i brev til Georg Brandes 26.6.1869, her sitert etter Harald og Edvard Beyer: Norsk litteraturhistorie. Oslo 1978, s. 191

dermed ligner mindre på dagligspråket. For det andre kan det se ut til at hovedtematikken i stykkene er av mer individuell og eksistensiell art enn i perioden mellom 1877 og 1882. Mye minner likevel om den realistiske samtidsdramatikken. For det første er handlingen lagt til samtiden. For det andre er det elementer av kritisk realisme i mange av stykkene, selv om de ikke er hovedsaken. *Rosmersholm* (1886) handler på overflaten om politikk<sup>10</sup>, tittelfiguren i *John Gabriel Borkmann* (1896) var en opportunistisk kapitalist, og ekteskapet er tematisert i samtlige. Med hensyn til det symbolske språket i *Vildanden* og *Hedda Gabler* er det mulig å lese det som en del av personkarakteriseringen, det behøver ikke å være snakk om en dreining av forfatterskapet bort fra en kritisk realisme.

Ikke alle har vært overbevist om at Ibsen virkelig lykkes med å skape troverdig handlende skikkelser. Slik formulerer Bjørnstjerne Bjørnson seg om hovedpersonene i to av verdensdramatikkens viktigste stykker:

«[A]t Nora (der lyver, og hvem er verdenskløgere enn de der lyver?) ikke skulde vide, hvad Vekselfalskning er for noget, er stærkt svigtende. Fourudsætningen for Handlingen i «Vildanden», er jo den, at den fjorten-aarige Martyr tror sin Far, der neppe kan sige et sandt Ord. Nu ved vi, at ingen er snarere enn Barn til at mærke sig, om dens Ord, de avhenger av, er til at lide paa. Fra hun var fire Aar, har hun visst Besked. Tviler nogen, saa tænk på Moderen!»<sup>11</sup>

Bjørnson har et poeng, Nora og Hedvig virker ikke like troverdige i ett og alt. Med hensyn til persongalleriets evne til å virke som en sannsynlig speiling av samfunnet er bipersonene avgjørende. I enkelte tilfeller er de nok nødvendige for å avlede oppmerksomheten fra nokså påfallende sider ved hovedrollenes utvikling eller og skiftende egenskaper, og dermed sørge for at hovedsaken kommer helskinnet gjennom til publikum.

Beskrivelsen av den kritiske realismen jeg ga over kunne tyde på at Ibsen *qua* realist var en typisk liberaler med demokratisk sinnelag og sans for den skrittvis fremrykking mot et bedre samfunn - kort sagt en venstremann. Lite tyder på at det var tilfelle, selv om det forekommer at Ibsen engasjerer seg direkte for mindre, liberale endringer. Blant annet foreslår han at kvinner skal få stemmerett i Skandinavisk forening i Roma i 1879. På den annen side blir han opprørt da forslaget blir nedstemt, og æreskjeller de som har stemt mot forslaget. Det er ikke

---

<sup>10</sup> Ibsen var på besøk i Norge i 1884 og fikk studere på nært hold stridighetene som ledet opp mot innføringen av parlamentarismen.

<sup>11</sup> Bjørnstjerne Bjørnson. 1913. *Artikler og Taler. Bind II*. Red. Chr. Collin og H. Eitrem. Kristiania og København. Her sitert etter Bjerck Hagen 2009:94

snakk om å bøye seg ydmykt for en demokratisk beslutning. (Bull 1972: 93) Men Ibsen var for det første ikke noen politiker. For det andre ytret han seg som oftest gjennom skuespillene, og ingen av dem er entydige med hensyn til politisk ståsted. Mange av Ibsens skikkelser gir uttrykk for en idealisme som avviser kompromisser, og minst like mange tar valg og standpunkter som fremdeles er drøy kost. Det er nok å nevne Helene Alvings holdninger til incest, egentlig. Helge Rønning formulerer det slik: «Ibsens politiske standpunkter kan betraktes som et umulig forsøk på å forene høyrehegeliansk idealisme og statsoppfatning med kulturradikal anarkisme». (Rønning 2006: 57) Moi ser også at Ibsen fremdeles har sans for det ideelle sent i forfatterskapet, men samtidig dokumenterer hun hvordan Ibsens skuespill gang på gang viser kollisjonen mellom en hegeliansk idealisme som reduserer kvinner til familieinterne rolleinnehavere (hustru, mor datter) og et radikalt ønske hos kvinnen selv om å få være individer i et samfunn, og i de tilfellene hersker det ingen tvil om Ibsens radikale ståsted (Moi 2006: 317 – 349). Selv om *Vildanden* og *Hedda Gabler* er mindre eksplisitt samfunnskritiske enn *Et dukkehjem*, er det mulig å se resonnementer der som er like radikale når det gjelder kvinner og ekteskap.

Dramasjangeren gjør at gjenkjenneligheten kan ytre seg på flere plan. Titteskapsteatret og den scenografien Ibsen mer enn antyder i sine sceneanvisninger, bidrar til illusjonen om å se rett inn i de borgerlige stuene – og kontorene – der handlingen finner sted. Selve spillet og måten replikkene fremføres på skal bidra til det samme. Men sjangeren gir også forfatteren en annen mulighet, nemlig å skjule seg. Balzac, Dickens og Collett som skriver prosa, viser nokså klart hvor sympatien deres ligger, verksnormen er i enkelte tilfeller overtydelig. Fortellerinstansen bidrar dermed til å skape *tendensen* i realistisk prosadiktning. Dramatikeren har det fortrinn at dersom han vil, kan han unngå å vise hvor sympatien hans ligger. Alt tyder på at Ibsen ønsker nettopp det. Riktignok har Ibsen røpet at han identifiserer seg mer med enkelte skikkelser enn andre (Brand og Hedda, for eksempel), men det har vist seg uberettiget å betrakte enkeltkarakterer som forfatterens talerør.<sup>12</sup> Det betyr selvsagt ikke at Ibsen stiller seg likegyldig til sakene som drøftes i stykkene, men at vi som publikum neppe har umiddelbar tilgang til holdningen hans. Det er likevel rimelig å hevde at skuespillene som helhet fungerer som et stykke retorikk som har som mål å overbevise publikum og lesere om noe. I Ibsens samtidsdramatikk kan vi imidlertid ikke studere retorikken hos enkeltskikkelser isolert. Det er ikke tilstrekkelig å studere ekteparet Helmer for å finne ut hva *Et dukkehjem* vil si oss om

---

<sup>12</sup> Det har det ellers vært en tradisjon for. Et eksempel kan være Halvdan Koht påstand fra innledningen til *Et dukkehjem* i Hundreårsutgaven: «[N]u holdt han nettopp på å gjøre «Samfundets støtter» ferdig med [Åsta Hansteen] som modell for den kvinne som skulde forkynne hele stykkets moral». Bull.1972: 88

ekteskap og kvinnefrigjøring, man må se alle skikkelsene og hvordan deres holdninger og handlinger spiller sammen.

### 1.3 Resepsjonshistorie for verkene

*Et dukkehjem* utkommer til jul 1879 og blir trykket i 8000 eksemplarer, det største opplaget av noe Ibsen-stykke til da, og neste opplag gikk i trykken før nyttår. Boklanseringen skjer samtidig i det tyske og norsk-danske markedet, og manus sendes til teatrene i de skandinaviske hovedsteder (Bull 1972: 97). Debatten som fulgte var dels av juridisk art (ville Nora blitt dømt etter gjeldende norsk lovverk?), men mest moralsk: Var det forsvarlig av henne å dra fra mann og barn? Strindberg sa ett rungende nei med satiren *Ett dockhem* (1884). Skuespillet ble uansett populært på scenene etter noen år, og var fra slutten av 80-tallet og hen i mot første verdenskrig verdens mest spilte stykke. (Bull 1972: 99)

Mottagelsen av *Vildanden* i 1884 var blandet i avisene, men både Bjørnson og Kielland var kritiske. Bjørnson mente Hedvigs skjebne var for grusom, Kielland mente at stilen var *grell*, men at karikaturene nok vil «more Publikum, og Skuespillerne vil være i sit Es».<sup>13</sup> Urpremieren i Bergen, januar 1885 gjorde lykke hos publikum, men i København gikk det dårligere. Stykket settes opp over hele Europa, med omtrent tilsvarende vekslende mottagelse. Først etter første verdenskrig går *Vildanden* inn i katalogen over Ibsens alle beste skuespill. (Bull 1972:154).

I følge Halvdan Koht var den første responsen på *Hedda Gabler* at det var «underlig», «ubegripelig» og «uibsensk» (Bull 1972: 197). Enkelte mente at Hedda var en djevel. Andre, som Hanna Andresen-Butenschøn, mente at hun var en virkelig kvinne som handlet med gode grunner. Etter kort tid blir Hedda-rollen en favoritt hos skuespillerinnene, for de fant vel utfordringer i å gi psykologisk liv til de luner og innfall Hedda har, og som virket så ubegripelige på en del av det tidlige publikumet.

### 1.4 Retorikken og realismen

I den følgende analysen av Ibsens tre verk vil retorikken dels anvendes som teoretisk fundament, dels som analytisk metode. Det er her tale om klassisk retorikk i tradisjonen etter Aristoteles, ikke moderne tillempninger til semiotikk, lingvistikk og hermeneutikk som man kan finne hos Barthes, Jacobson eller Ricoeur. Det er de tre overtalelsesmidlene etos, patos og logos som er hovedsaken både teoretisk og metodisk. Ibsens skuespill kan betraktes som reaksjon på en bestemt retorisk situasjon (*kairos*), og en analyse av denne ville opplagt være

---

<sup>13</sup> Bull 1972: 149

relevant. Under disse omstendigheter er ikke plassen tilstrekkelig, så bestemte samtidige hendelser vil utelukkende bli behandlet med henvisning til overtalellesmidlene. Patos vil i sin tur danne forbindelsen til diktekunsten og tragedien som sjanger, i den forstand at begrepet hos Aristoteles både anvendes i retorikken og poetikken. Retorikken skal vekke følelsen gjennom patos for å lede til sann erkjennelse og rette handlinger. Diktingen skal derimot vekke de samme følelser for gjennom dem å rense sinnet “ i hva vi kunne kalde en løftelse” (Fafner 1982: 58). Her er det altså ikke det dikteriske produktet *katharsis* som er hovedsaken, men det retoriske produktet *peitho* – selve overtalelsen

#### 1.4.1 Etos og patos i retorikken

Aristoteles definerer retorikken slik: “La oss da si at retorikken er evnen til i enhver sak å se hvilke muligheter vi har til å overtale.” (Aristoteles 2006: 27) I følge ham, som gjerne tildeles æren av å ha etablert retorikken som vitenskap<sup>14</sup>, vil *dianoia*, dvs. det fornuftsstyrte bevissthetsinnhold, ytre seg i talen først og fremst som logos, men også som følelsesuttrykk. Følelsesuttrykk kan arte seg som spontane eller stabile, og de stabile affekter dreier seg særlig om talerens person.

*Etos* er en betegnelse på forhold som gjør taleren selv overbevisende: “Det er talerens forstand, personlige karakter og velvillige innstilling” (Aristoteles 2006: 104). Lærebøker i retorikk henviser ofte til dette som forstandighet (*fronesis*), dyd (*arete*) og velvilje (*evnoia*). Etos betegner altså vår oppfatning av talerens personlighet, både i utgangspunktet (innledende etos) og det inntrykket vi sitter igjen med etter å ha hørt talen (avledet etos).<sup>15</sup> “Talerens karakter gjør sin virkning når talen fremføres slik at den gjør taleren troverdig. Vi fester nemlig lettere og raskere tiltro til sympatiske personer”, mener Aristoteles (Aristoteles 2006:27). Han reserverer etos-begrepet til selve talen i denne delen av retorikken. I praksis vil tilhørernes forhåndsoppfatning av taleren være avgjørende for hvor overbevisende talen virker, noe senere retorikere som Quintilian innarbeidet i sin retorikk. (Andersen 1996:35)

*Patos* handler om de spontane og sterke følelser som oppstår hos tilhørerne som reaksjon på talen. Taleren må altså både skape et gunstig inntrykk av seg selv, og skape de rette følelsene hos tilhørerne for at de skal bli ansporet til danne seg den rette oppfatning og dermed felle den rette dom. En følelse som er spesielt gunstig å spille på er sinne: “Det er åpenbart at man gjennom talen må kunne sette tilhørerne i en tilstand av sinne, og fremstille motstanderne som skyldige i ting som vekker sinne og som personer som lett vekker sinne” (Aristoteles

<sup>14</sup> Ikke minst av Jørgen Fafner : *Tanke og tale. Den retoriske tradisjon i Vesteuropa*. København 1982.

<sup>15</sup> Om innledende og avledet etos, se f.eks. Jonas Bakken. 2009: 38.

2006:111). Kapittel 8 av bok II i *Retorikken* er viet medlidenheten. “[M]edlidenhet er en slags smerte over et onde som fremstår som ødeleggende eller smertefullt, som rammer en som ikke har fortjent det, som man kunne vente at en selv også, eller noen av ens egne, ble utsatt for, og til og med i nær fremtid” (Aristoteles 2006:133). Medlidenhet som sterk følelse er interessant av minst to årsaker. For det første opptrer den gjerne i tospann med sinnet. Den personen sinnet retter seg mot har gjerne forvoldt skaden mot personen vi får medlidenhet med. For det andre er medlidenheten en viktig del av *det tragiske*. Når materialet som skal analyseres er tragedier, blir medlidenheten både et litterært og retorisk virkemiddel.

I retorikkhistorien er det ikke vanntette skott mellom etos og patos. Aristoteles utviklet for eksempel en affektlære som dels systematiserte de følelsene taleren kunne frembringe hos tilhøreren, dels den personlighet talerens etos uttrykker (Fafner 1982:64). Jan Rosiek påpeker i “Litterær pathos. Fra Aristoteles til Bloom”<sup>16</sup> at dagens bruk av begrepet patos tenderer mot det nedsettende; det patetiske er latterlig, ynkeverdig, høytravende og trist – det siste kanskje særlig i engelsk språkbruk (Rosiek 1998:10). I antikken var patos en nøytral betegnelse for sterke følelser og lidenskaper. Det var ingen omfavning av irrasjonalitet, snarere en konstatering av objektive sannheter. Dersom noe bestemt skjer, vil man med nødvendighet føle noe bestemt. Men særlig fra romantikken av er begrepets valør i endring. Det sentimentale og melodramatiske dominerer mer og mer, og bidrar til begrepets forfall og utstrakt forakt for dets innhold.<sup>17</sup> Ironi er patos’ motsatt og motgift. Det er selvsagt ikke tilfeldig at ironien har vært like oppvurdert de siste par århundrer som patos har vært nedvurdert, og det gjelder ikke minst i litterær teori. Man skal likevel merke seg at en autoritet på ironi som Kierkegaard anførte at “den Comic, der ikke er betrygget ved Pathos, er Umodenhed.” (her sitert etter Rosiek 1998: 14). For det tidlige 1800-tallets tenkere var altså patos slett ikke udelt negativt.

#### 1.4.2 Etos og patos i litteraturen

Aristoteles holder seg med fire tragedietyper, hvorav en kan kalles *patetisk*, det vil si den lidelsesfulle tragedie, og en kan kalles *etisk*, altså karaktertragedien (Aristoteles 1989: 60), men patos er for ham generelt det som konstituerer det tragiske. Særlig iverksettes patos av vold mot og drap på personer av nær familie, det vil si personer vi normalt vil verne mot all vold. Med hensyn til etos-tragedien er den for Aristoteles forbundet med en moralsk dom. En karakter bør få en skjebne som passer seg hans moralske habitus. Dette er holdninger til etos

<sup>16</sup> Artikkelen står i Erikson, Birgit og Niels Lehman. 1998. *Patos? Æstetikstudier V*. Aarhus universitetsforlag

<sup>17</sup> Rosiek siterer Oscar Wilde og hans omtale av Dickens’ *The Old Curiosity Shop* på dette punkt: “Man måtte ha et hjerte av sten for å lese om lille Nells død uten å bryte ut i latter” (Rosiek 1998:11).



som videreutvikles i romersk tenkning, slik at det patetiske i større grad regnes som høystil som skal bevege, men det etiske går i retning av lavstil og komedie som skal fornøye. Hos Molière og Holberg er denne tendensen blitt meget tydeligere, i det den etiske stil er blitt til karakterkomedien. De samtidige utgavene av klassiske typegallerier blir på 16- og 1700-tallet først og fremst lattervekkende. Romerne (med Longinus i spissen) innleder altså tradisjonen der patos og tragedie oppvurderes, mens den karakterbaserte etos er blott til lyst og dermed av lavere kvalitet. På 1700-tallet, med Burke og Kant som viktigste teoretikere, er det patetiske blitt satt i forhold til det sublime. Det patetiske kommer i to tapninger. Er det kun basert på natur så er det bare affekter, men er det fornuftbasert så kan det bli sublimt. Og dermed er ringen sluttet. I det det patetiske knyttes til kantiansk rasjonalitet, truer etos med å spise opp patos, og det patetiske går i retning av det svulstige og latterlige. Patos er rett og slett blitt lite troverdig. Av nettopp den grunn blir det avgjørende å understreke at det er det klassiske patos-begrepet som må styre analysen, og at det primært er den retoriske, ikke den poetiske bruken av ordet som gjelder.<sup>18</sup>

### 1.4.3 Logos

*Logos* er “selve argumentasjonen, ved den beviskraft den har, reell eller tilsynelatende.” (Aristoteles 2006:27) *Logos* er det intellektuelle bevismidlet, og hovedfunksjonen er å argumentere for at et forhold er sant eller sannsynlig, at det er relevant. Hos Aristoteles er sannsynlighet (*eikos*) sentralt også i poetikken. For både en forfatter og en taler forsøker å sannsynliggjøre et bestemt hendelsesforløp som en del av påvirkningen, slik at publikum finner det troverdig. “[Det]er ikke dikterens oppgave å fremstille det som er hendt, men det som kunne hende og etter sannsynlighetens og nødvendighetens lover er mulig.” (Aristoteles 1989:41)

*Logos* finnes i retorikken som et logisk argument eller et *analogisk* argument. Det logiske argumentet er i slekt med syllogismen, men ytrer seg som oftest langt mer underforstått, det vil si som *entymem*. Normalt er det det generelle premisset (*maiores* eller oversetningen) som underforståes, men i prinsippet kan også annet premiss og konklusjon være utelatt.

Entymemet er hendig fordi man slipper å konstatere det som for folk flest er opplagt. I tillegg påpeker Aristoteles at det kan smigre publikum fordi folk blir fornøyd med seg selv når de klarer å foregripe en konklusjon. (Aristoteles 2006:188). Øivind Andersen påpeker at dersom taleren og publikum ikke deler verdier og oppfatninger på forhånd, har entymemet den

---

<sup>18</sup> Øivind Andersen bruker konsekvent *pathos* (og *ethos*) i sin fremstilling for å markere avstanden til dagligtalens *patos* som han uttrykkelig sier at ikke passer som oversettelse av ordet. Se Andersen 1996:34.

fordelen at de kommer til å gjøre det, fordi entymemet postulerer konsensus. (Andersen 1996: 151)

I tillegg er det slik at dersom folk flest anser noe som sant, så er det tilstrekkelig overbevisende. Den rådende oppfatning om et bestemt emne er av en slik karakter, og omtales av Aristoteles som *doxa*. En syllogisme med utgangspunkt i *doxa* kunne være: Anstendige mennesker skyter seg ikke gjennom tinningen. Hedda Tesman skyter seg gjennom tinningen. Hedda Tesman er følgelig intet anstendig menneske. Eller for å si det med Brack: Men gud sig forbarme, - sligt noget gør man da ikke!

Analogisk argument vil si analogi rett og slett, i praksis eksempelet. Klassisk retorikk utarbeidet en omfattende lære om eksempler, blant annet nevner Aristoteles fabelen og sammenligningen. Det er ikke alltid like lett å finne relevante historiske sammenligninger, og fabelen har jo det fortrinn at man lager den selv. (Aristoteles 2006:166) Tanken er at jo flere eksempler som viser det samme forholdet, jo mer sannsynlig er det at dette forholdet er et generelt prinsipp. Det er med andre ord induksjon, og har ikke vitenskapelig beviskraft, men at det kan virke overtalende er hevet over enhver tvil.

Det er ingen tradisjon for å snakke om logos i litteraturen på samme måte som med etos og patos. Unntaket er den delen av logos som handler om sannsynlighet. Det hadde latt seg gjøre å slå sammen logos med etos til et stort felt som har med troverdighet å gjøre. Når jeg her velger å presse det retoriske begrepet nedover litteraturen så er det for at min egen argumentasjon skal bli desto mer gjennomskiktig og metodisk klar.

#### 1.4.4 Realistisk retorikk

I analysen argumenteres det for at det finnes et utpreget element av overtalelse fra Ibsens side. Jeg vil hevde at saken han argumenterer for, for det første fremvises som eksempler. På et overordnet nivå vil Nora og Kristine være eksempler på bestemte måter å forholde seg til ekteskapet på i *Et dukkehjem*, det samme vil Gina og Berta i *Vildanden* være, og Hedda og Thea i *Hedda Gabler*. I hvert sitt stykke vil disse eksemplene komme i tillegg til et resonnement som arter seg som entymem – med andre ord så er et premiss eller konklusjonen i resonnementet utelatt. Entymemet har den fordel at det ikke undervurderer sitt publikum – man liker jo å få trekke konklusjoner selv. En annen fordel er at dramatikeren kan formidle et budskap som er ubehagelig eller provoserende eller rett ut fornærmende uten helt å gjøre det likevel – det hele, kan man hevde, er jo bare et resultat av publikums tolkning og eventuelle skitne fantasi. For en dikter som ikke var en modig mann sånn ansikt til ansikt, er altså

entymemet kjærkomment. Dette resonnementet vil derfor ikke la seg utlede direkte i en replikk eller en dialog, man er nødt til å spore det i helheten.

Når det gjelder etos har det med talerens troverdighet å gjøre. Hvem er så taleren? Jo, dels er det Ibsen selv. Hans innledende etos er av betydning for at publikum i det hele tatt dukker opp i salongen eller kan være bekjent av å lese boken. Tidligere skuespill, den herskende mening om hans personlige moral og så videre, vil ligge til grunn. Denne delen av etos vil i liten grad bli berørt her, men slektskapet mellom stykkene og den kronologien de inngår i vil bli kommentert. Karakterenes etos vil være det som analysen særlig beskjeftiger seg med. Ibsen anvender selvsagt replikkene for å karakterisere sine personer. Det er altså delvis i ordvalg og talemåter vi finner deres etos. Det er ikke bare deres troverdighet i realistisk og mimetisk forstand som angår etos. Like viktig er karaktertrekkene de har. Klassisk retorikk fremhever særlig forstandighet - sunn fornuft, politisk innsikt osv. – dernest dyd eller moralske habitus og til sist den velvilje personen viser overfor sitt publikum. Her må vi tenke oss den velviljen som rettet mot de andre agerende i stykket også. Med hensyn til nettopp slike karaktertrekk er doblingen som skjer i og med bipersonen viktig. Om ikke hovedpersonen fremstår som fornuftig så gjør kanskje bipersonen det, og kan redde saken. For *stykkets* etos vil skapes på bakgrunn av det samlede inntrykket som disse to personene gir.

Ordvalget i replikkene er også av betydning for hvordan patos skapes. Hvilke følelser skaper karakterenes affekter? Her støter analysen på et begrepsmessig og metodisk problem. I all hovedsak anvender denne analysen begrepet patos i dets nøytrale, klassiske forstand. Men når det gjelder for eksempel en skikkelse som Hjalmar Ekdal i *Vildanden* er det opplagt at epitetet patetisk i dets nedsettende betydning er på sin plass. Hans talemåter har nettopp den oppblåste og høytttravende klang som ble så foraktet utover 1800-tallet, og som Ibsen elegant stikker hull på ved å la Rellings ironi kommentere den. Den litterære patos Ibsen driver gjøn med må altså ikke forveksles med den klassiske, retoriske patos han må skape i sitt publikum for å påvirke dem når det gjelder *saken*. Også her er doblingen som skjer med at hovedpersonen har en relieffdannende biperson vesentlig. Publikum er forskjellig, og det at det er flere karakterer som målbærer en sak, men appellerer til ulike typer, er et poeng. Et annet er den psykologiske effekten de mindre beundringsverdige affektene kan ha på oss. Vi kan godt få sympati for en som uttrykker seg klønete dersom hennes forbindelse med selve saken ellers gir oss grunn til medfølelse. Stykkenes preg av tragedie vil dermed påvirke våre følelser for saken selv.

## Kapittel 2. Analyse av *Et dukkehjem*

### 2.1 Noras troverdighet

Dersom vi ser bort fra helt marginale skikkelser som barna, bybudet og stuepiken, er det fem personer som agerer i *Et dukkehjem*: Torvald og Nora Helmer, deres husvenn og huslege doktor Rank, Noras gamle venninne Kristine Linde og sistnevntes gamle flamme, sakfører Krogstad.

Dramaturgien har mangt tilfelles med en farse eller et lystspill. Det ganske unge ekteparet er akkurat i ferd med å gjøre et sosialt og økonomisk byks oppover rangstigen, da en ikke fullt så gunstig stilt person – sakfører Krogstad – truer med å avsløre at fru Nora ikke fulgte regelboken den gangen hun lånte penger av ham for å finansiere en nødvendig reise til Italia. Dersom ikke Nora sørger for at hans krav om en bratt karriere i Torvalds bank blir innfridd, vil han fortelle alt til mannen og dessuten varsle myndighetene. Nora betror seg til sin gode venninne som har dukket opp etter mange år. Etter en god del løping inn og ut ad dører, et truende brev, passelige doser flørt, et dansenummer, en smule sjalusi og en god del nye løgner som skal dekke over hemmelighetene, løser det seg. Krogstad blir snill og føyeelig under den gunstige påvirkningen fra Kristine Linde, og sender et nytt brev som fjerner trusselen fra det første, og ekteparet Helmer kan fortsette der de slapp. Det hele har blitt krydret med halvlumre kommentarer fra sidekicket doktor Rank. Det som så skjer, at fru Helmer drar sin vei og overlater mann og barn til sin egen skjebne, har riktignok av enkelte blitt tolket som en fortsettelse av farsen <sup>19</sup>, men de fleste oppfatter det som en alvorlig vending. Ikke nok med det; Nora Helmer blir oppfattet som et feministisk forbilde og Ibsen som en talsmann for kvinnesaken, begge deler særlig på grunn av denne vendingen. Hvordan er det mulig at de aller siste sidene i dramaet kan endre bildet så radikalt?

Dels henger det sammen med at hovedpersonen Nora Helmer endrer karakter svært brått og grunnleggende. I de to første aktene er hun fremstilt som lystig, hektisk og naiv. I tredje akt er personligheten helt endret. Da er hun alvorlig, bestemt, behersket og innsiktsfull. Nora presenterer først tilværelsen som helt bekymringsfri, men så plutselig er den helt uutholdelig. Nå blir jo dette begrunnet i stykkets handling, men like fullt er omslaget kanskje mindre forberedt enn Ibsen normalt sørger for. En forutsetning for at stykket skal henge sammen er at man oppfatter Noras replikker og handlinger i de to første aktene som preget av spill og

---

<sup>19</sup> Det mest berømte eksempel på en slik holdning er Strindberg, selvsagt. Edvard Brandes så likheten med fransk intrigedrama, som altså er en form for lystspill, allerede i sin omtale fra 1880, og for hans vedkommende var det ikke del av en nedvurdering av stykket, slik tilfellet var for svensken (HIS k7: 212)

forstillelse, og at karakteren hennes har et alvorlig dyp fra starten av. Det har vært det vanligste i resepsjonen også, men en nokså lite påaktet analyse av stykket skiller seg ut ved ikke å gjøre det. I 1994 utgir Kirsti Boger og Inge S. Kristiansen *Nora, du lyver!* Der hevder de at Nora knapt er til å stole på i det små (hun lyver drevent og nesten konstant, påpeker de, og blir ikke ille berørt av at hun rett som det er blir avslørt), at hun er lovlig lite orientert om verdens gang, selv for en 1800-talls kvinne og at det knapt er Nora som er heltinnen i stykket sett fra et etisk perspektiv – men Kristine Linde.<sup>20</sup> Ved konsekvent å tolke Nora bokstavelig og legge en streng moralsk norm til grunn, munner analysen ut i en klar fordømmelse av Nora og en avvisning av at hun kan lykkes i sitt emansipatoriske prosjekt. Som en av svært få, viser imidlertid dere analyse at bipersonene er vesentlig for at stykkets evne til å fremstille tematikken på en troverdig måte, settes i funksjon. Denne innsikten, om ikke andre, er viktig i den videre behandlingen her.

## 2.2 Kristines karakteregenskaper. Kristine Linde som Noras relieff

Kristine Linde kommer til ekteparet Helmers leilighet på julaften formiddag, i stykkets første akt. Dramaturgisk betraktet gir besøket anledning til å iverksette det grepet Ibsen er blitt så berømt for, nemlig retrospeksjonen. Intet er så anvendelig i et realistisk skuespill som at en venn kommer på besøk etter mange år. På en naturlig måte kan Nora og Kristine nå gjenkalle i hukommelsen og fortelle hverandre hva som har skjedd i de ni-ti årene som har gått siden sist, og slik sørge for at publikum blir tilstrekkelig informert om fortiden til å kunne forstå handlingen som skal følge. I dialogen mellom de to forteller Nora hva hun har opplevd i de åtte årene hun har vært gift, hvordan hun har det i øyeblikket, og hvordan hun går ut fra at det vil bli med det første. Likeledes med Kristine. Hun har blitt enke for tre år siden, og har siden da forsørget seg selv, sin mor og sine yngre brødre med sitt eget arbeid. Nå har hun ikke lenger ansvar for andre enn seg selv, og derfor har hun kommet fra provinsen der hun har bodd hele livet, og der Nora også er fra, til byen for å finne jobb. Kristine oppsøker Nora fordi hun kan regne med noen vennetjenester, og det er nettopp det hun oppnår; Kristine skal få arbeid i Aktiebanken, der Torvald Helmer nettopp har blitt utnevnt til direktør. Dette er Kristine Lindes andre dramaturgiske funksjon. Jobben hun skal få er nemlig sakfører Krogstads, og at han mister jobben er det som får ham til å true med å avsløre Nora.

---

<sup>20</sup> Boger og Kristiansen går svært langt i å fordømme Nora. De mener at det kan reises tvil om Nora virkelig reddet sin mann den gang med italiareisen, og at hele reisen tvert i mot var noe hun selv hadde lyst på. Ibsen skal egentlig ha skrevet et stykke om *Everyman* som går fordømmelsen i møte på grunn av manglende anger. Problemet med en slik lesning er at den forutsetter at stykket leses allegorisk og at Ibsen er en moralist, helt blottet for humor og forstand på de menneskelige svakheter.

I løpet av dialogen blir også de to kvinnene karakterisert temmelig inngående. Det ene er jo de egenskapene de røper ved sin egen måte å ordlegge seg på og hva de velger å si. Nora sier blant annet at hun finner det umåtelig vanskelig å holde orden på penger, men at hun makter det siden hun må, at hun er usikker på sin innflytelse over mannen den dagen hun ikke lenger er ung og vakker, og at hun ser frem til at de økonomiske bekymringene skal være over og hun får «dygtig mange penge». Ibsen har utstyrt Nora med replikker som får henne til å virke litt kokett i denne første delen av stykket. Kristine forteller også om sitt ekteskap. Hun har giftet seg med en mann fordi han kunne tilby god økonomi, det var ikke kjærlighet fra hennes side. Da han døde følte hun hverken sorg eller savn. Nora er nysgjerrig: «– Sig mig, er det virkelig sandt, at du ikke holdt af din mand? Hvorfor tog du ham da? FRU LINDE: Min moder leved endnu; og hun var sengeliggende og hjælpeløs. Og så havde jeg mine to yngre brødre at sørge for. Jeg syntes ikke det var forsvarligt at vise hans tilbud tilbage”(HIS 7: 231). Fru Linde føler altså stort ansvar for sin egen familie, og fremstiller det som en oppofrelse at hun har giftet seg. Hun formidler saklig sett det samme som Nora; det er deilig med ”dygtig mange penge”, men ordvalget er helt forskjellig, preget av seriøsitet og alvor. Kristine har jo også opplevd at det sorgfrie livet ikke varte så lenge, for da mannen døde så var det ikke flere penger igjen. Derfor har hun jobbet:

**FRU LINDE**

Han var ganske velstående, tror jeg. Men det var usikre forretninger, Nora. Da han døde, gik det hele overstyr og der blev ingenting tilovers.

**NORA**

Og så –?

**FRU LINDE**

Ja, så måtte jeg slå mig igennem med en liden handel og en liden skole og hvad jeg ellers kunde finde på. De sidste tre år har været som en eneste lang hvileløs arbejdsdag for mig. Nu er den tilende, Nora. Min stakkers moder behøver mig ikke mere, for hun er gået bort. Og gutterne heller ikke; de er nu kommet i stillinger og kan sørge for sig selv.

**NORA**

Hvor du må føle dig let –

**FRU LINDE**

Nej, du; bare så usigelig tom. Ingen at leve for mere. (*står urolig op*) Derfor holdt jeg det ikke længere ud derborte i den lille afkrog. Her må det dog være lettere at finde noget, som kan lægge beslag på en og optage ens tanker. Kunde jeg bare være så lykkelig at få en fast post, noget kontorarbejde. (HIS 7: 231 )

Tre ting opptar fru Linde. Det første er allerede nevnt, altså å skaffe seg et arbeid. Hun savner også noe å leve for, og - eventuelt eller - hun savner noe som legger beslag på tankene. I så måte er hun Noras motsetning. Nora ytrer ikke noe ønske om å arbeide eller være noe for andre i første akt, selv om hun jo har arbeidet, og er veldig stolt av å ha reddet familien i hemmelighet. Det som er sikkert er at det livet Kristine rekapitulerer her, er et liv som i mangt foregriper det Nora skal få. Nora vil også komme til den slutning at ekteskapet hennes ikke er noe hun vil savne eller sørge over, hun har allerede erfart at hverken hennes mann eller hennes far i egenskap av menn og forsørgere har oppfylt sin del av kontrakten, altså å sørge for det økonomiske, slik Kristine Linde erfarer da mannen dør. Dialogen viser oss altså at Nora er i ferd med å gå i fotsporene til Kristine, skjønt hun ennå ikke vet det, og fremdeles oppfatter sitt liv som lykkelig – i hvert fall vil bli det den dagen hun har kvittet seg med gjelden. Dramaturgisk er Kristines fortelling om sitt liv en foregripelse og et varsel om det som skal skje med Nora. Slik blir Kristne Linde et relieff av Nora. Hennes historie danner et bakteppe som gjør det lettere for oss å forstå hvilke utfordringer Nora står overfor.

Det andre som bidrar til å tegne bildet av personene er deres direkte karakteristikk av hverandre. I sin tur kaster jo også karakteristikken lys over den som feller dommen. Kristine Linde uttrykker seg i starten nedlatende og overbærende overfor Nora: «Nora, Nora, er du endnu ikke bleven fornuftig? I skoledagene var du en stor ødeland» (HIS 7: 228). Tar vi den påstanden for sann, oppfatter vi nødvendigvis Nora som litt fjollete. Men det er også mulig at Kristine tar feil, og at hun nedvurderer Nora uten grunn – og kanskje fordi Nora selv ønsker å opprettholde et slikt bilde av seg selv. Kristine Linde påpeker flere ganger at hun er den erfarne og fornuftige, mens Nora er det motsatte (”Og meget, meget ældre, Nora”, ”Nå, Herregud, den smule håndarbejde og sådant noget –. Du er et barn, Nora.» HIS 7: 225 og 233). Kristine er også nøye med å påpeke at de valg hun har truffet er basert på nestekjærlighet og omtanke for andre.

Nora vil gjerne ha respekt for den kløkt hun har vist ved å sørge for finansiering av Italia-reisen som reddet ektemannens helse, men hun har intet i mot at folk omtaler henne som litt barnslig. Et av hennes største aktiva er jo nettopp å være ung og seksuelt tiltrekkende. Å være

gift er riktignok å være forsørget på et vis, men faren for å bli behandlet som billig arbeidskraft av mannen er tilstede – slik Thea Elvsted har fått oppleve i *Hedda Gabler*. Siden konen ikke hadde noen formell innflytelse i ekteskapet anno 1879, er det bare de uformelle kanalene som gjenstår. Å ha et erotisk grep på mannen er altså et sådant. Når Nora vedgår at Kristine har tapt seg rent fysisk («Lidt blegere er du dog bleven, Kristine, – og kanskje lidt magrere», HIS 7: 225), så påpeker hun samtidig at hennes mulighet for å ha innflytelse over menn, og dermed over egen økonomiske situasjon, er redusert. Med hensyn til den erotiske kapitalen tenker Nora langsiktig, for det er om å gjøre å ta vare på den så lenge som mulig. En dag vil den ta slutt, og da gjelder det å ha annen kapital i bakhånd. Det har Nora, for hun har hemmeligheten om at hun har reddet sin mann med sin egen kløkt: han vil komme i takknemlighetsgjeld til henne. I det stykket er det altså hun som er kreditor – tror hun. Omslaget i stykket innebærer blant annet at Nora blir klar over at alle de uformelle måtene hun kan øve innflytelse på viser seg å være null verd mot de formelle kravene som gjelder i samfunnet.

I de to første aktene er Kristine karakterisert som nesten motsatt av Nora. Hun er enke, selvberget og forstandig, mens Nora er lykkelig gift, økonomisk forsørget og «en ødeland». Kristine har en holdning til Nora som paradoksalt nok er patriarkalsk. *Ubesindig* er karakteristikken hennes av Nora flere steder (HIS 7: 237). Uttrykket minner ikke så lite om Torvalds karakteristikk av henne som *lettsindig* (HIS 7: 215). Hun tviler på at Nora kan handle langsiktig og fornuftig, slik hun selv kan. Etter omslaget i tredje akt, når Nora viser seg som en annen person med andre egenskaper, blir de to langt likere, også som typer.

Problemene som settes under debatt i *Et dukkehjem* er knyttet til kvinners rettigheter og ekteskapets trange rammer. Spørsmålet det reiser dreier seg blant annet om Noras person. Er det forkastelig eller ikke at hun har tatt opp lån i hemmelighet og forfalsket sin fars navn for å få det til? Er det akseptabelt eller ikke at hun har holdt sin mann uvitende om dette? Svaret vil avhenge av om man ser på Nora som kvinne eller menneske, som barn eller samfunnsborger, umyndig eller myndig. Ibsens strategi ser ut til å være å iscenesette overgangen fra umyndig barnekvinnelike til myndig samfunnsborger. For det andre er det spørsmålet om Noras siste handling, at hun forlater hjemmet. Selv om det tolkes som et nødvendig, feministisk frigjøringsprosjekt kan det by på store utfordringer i praksis. Vil hun måtte komme tilbake, eller vil hun kunne lykkes med å stå på egne ben? Begynner man å besvare disse spørsmålene isolert så havner man straks i debatten om Noras personlige styrker og svakheter. Boger og Kristiansen er de som mest systematisk har vist at Nora vil slite dersom hun skal klare seg på



egenhånd. Hun har spinkel allmenndannelse, men hun har også begrensede ferdigheter på områder som den gang ble regnet som kvinnenenes domene. Kommer det på tale å reparere tøy, så er det Kristine som må gjøre det, og blir barna for krevende, så er det barnepiken som må trå til. Nora har hatt et lønnet engasjement med såkalt arkskrift, det vil si avskrift med betaling per ark, men som Boger og Kristiansen har vist, så er det gode grunner til å tro at det er en jobb Krogstad – som jo jobber i Aktiebanken – har skaffet henne for at det skal bli mulig for henne å betale tilbake de pengene hun skylder ham. Det blir kanskje ikke like enkelt å få slike oppgaver i fremtiden, for det er stor rift om arbeidet, og en skandalisert, bortløpen hustru står neppe først i køen blant verdige arbeidssøkende. (Boger og Kristiansen 1994:194)

Det er altså lett å betrakte Nora som kvinne som er ute av stand til å ta kontroll over eget liv - i hvert fall i det lange løp, eller med andre ord: lite forstandig. Men dersom vi setter disse problemstillingene i sammenheng med den livssituasjonen og den kompetansen som Kristine Linde representerer, så blir det ikke like avgjørende om man oppfatter Nora som hjelpeløs eller tilstrekkelig kompetent. Kristine Linde viser med all mulig tydelighet at en kvinne er i stand til å klare seg selv, dersom hun gjør bruk av det nettverket hun har, og dersom hun er villig til å flytte fra provinsen til en større by – og særlig dersom hun ikke har forpliktelser som forsørger. Kristine er arbeidsom i huset, har erfaring i flere yrker (skole, handel) og kan oppdra barn uten hjelp fra tjenerskap. Publikum trenger ikke å gjøre noen veldig stor mental operasjon for å legge sammen Kristines ferdigheter og Noras problem, og se at en løsning er fullt mulig, om ikke akkurat behagelig. Ibsen hjelper villig til med å sette oss på sporet: det er til Kristine Nora vil dra i første omgang, og det er Kristine som skal komme og hente Noras ting dagen etter. Intrigen er altså snekret sammen på en måte som gjør det nærliggende å se Kristine og Noras muligheter og begrensninger i lys av hverandre.

Her er det at Ibsens dramaturgiske retorikk kommer til syne. Publikum kan overbevises om at Noras prosjekt er mulig, fordi bipersonen Kristine viser de nødvendige egenskapene på scenen. Det at de to også blir allierte understreker nettopp det. Det prosjektet som er nederlagsdømt om vi ser på hovedpersonen isolert, blir med andre ord liv laga dersom vi tar bipersonen i betraktning. Organiseringen er metonymisk, slik at personlige egenskaper overføres ved tekstlig og scenisk kontaktsmitte.

## 2.4 Tragisk heltinne? Noras fortrinn som hovedperson

Hva er det som gjør en hovedperson? Det er for det første at hovedkonflikten i stykket er knyttet til vedkommende, og at hun er i handlingens sentrum. Det betyr normalt at hun vil være mye på scenen og ha flest replikker i et skuespill. Det som gjør at vi som tilskuere *føler* at noen er hovedperson er fenomenet *patos*.

Aristoteles skilte mellom litteratur og talekunst, og skrev *Poetikken* om det første og *Retorikken* om det andre, slik at det behaget som diktekunsten skulle frembringe tydelig er atskilt fra den overtalelsen som er retorikkens mål. Nå er et av siktemålene her å vise hvordan diktekunsten fungerer retorisk, så innsikter fra begge steder er relevante, også når det gjelder *patos*.

Selve realismekravet ligger som en forutsetning for Aristoteles' beskrivelse av diktningens og i første rekke tragediens oppgave, nemlig å fremstille «det som etter sannsynlighetens og nødvendighetens lover er mulig.» (Aristoteles 1986:30) Vendepunktet (*peripéteia*) må følge de samme lover, og gjenkjennelsen (*anagnórisis*) kommer i forlengelsen av dette. Den tredje bestanddelen i den tragiske fabelen er lidelsen, det patetiske: «en handling som volder forderv og smerte, som f.eks. død for åpen scene, ulidelige smerter på scenen, tilføyelse av sår og sådant mere.» (Aristoteles 1989:46) I poetikken er *patos* altså relevant som den medfølelsen publikum får med hovedpersonen.

*Patos* er et overtalelsesmiddel som fungerer i mottaker (eller publikum) som en følelse eller en sinnsstemning. Dersom taleren klarer å sette publikum i den sinnsstemning han ønsker, går overtalelsen desto lettere. Er vi harme eller glade, vennlige eller fiendtlige overfor en person på scenen, så vil det bidra til hvordan vi stiller oss til det personen representerer, altså saken. Videre skaper *patos* engasjement hos publikum, slik at stykket holder på oppmerksomheten.

Her skal det handle om hvilke følelser teksten legger opp til at vi skal få for Nora og Kristine i *Et Dukkehjem*. *Patos* har nemlig også en motiverende funksjon – de kan få publikum til å handle. Blir vi sinte så vil vi kanskje ønske hevn, men føler vi medlidenhet så ønsker vi å hjelpe. Og ikke minst: føler vi beundring så vil vi kanskje herme!

I forbindelse med Aristoteles' poetikk er det naturlig å bringe inn hans forståelse av tragedien, for nettopp det tragiske er nært knyttet til *patos*.

«En tragedie er [...] en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet sprog, forskjønnet på forskjellige måte i efterligningens

forskjellige deler, en etterligning av mennesker i handling[...], og gjennom frykt og medlidenhet fører den til renselse som hører slike sinnsstemninger til.» (Aristoteles 1989:35)

Frykt er blant de sterkeste følelsene vi kjenner, dermed er den en utmerket følelse å bruke også der målet er å overtale. Medlidenhet er ikke en like sterk følelse, men effektivt dersom den er knyttet til individer vi oppfatter som svake, for eksempel hjelpeløse dyr og barn. Det avgjørende er at vi ser at dette er knyttet til *patos*.

«Medlidenhet føler vi når et menneske uforskyldt blir ulykkelig, og frykt føler vi når dette menneske ligner oss, [...] Tilbake blir da det menneske som står midt mellom ytterlighetene. Det er det menneske som ikke skiller seg ut hverken hva dyd eller rettferdighet angår, men som styrtes i ulykke – ikke på grunn av sletthet eller laster, men på grunn av en slags feil. Og denne skjebne bør ramme et menneske som nyter stor anseelse og som lever et lykkelig liv» (Aristoteles 1989:48).

Aristoteles knytter altså *patos* til tragediesjangeren gjennom fallet eller nedstyrtningen til mennesker vi på forhånd identifiserer oss med, fordi de er etterligninger. Ibsen brukte epitetet «Optegnelser til nutidstragedien» i starten av arbeidet med stykket (HIS k7:210). Er *Et dukkehjem* en tragedie? I *Poetikken* står det at “Den gode fabel må altså nødvendigvis heller ha en enkel enn – som noen mener – dobbel utgang, og omslaget bør skje ikke til lykke fra ulykke, men omvendt, fra lykke til ulykke.” (Aristoteles 1989:49) Dersom vi følger Aristoteles definisjon som sitert over, så avhenger det av hvordan vi vurderer Noras siste handlinger. Er det en lykke for Nora å dra eller er det en ulykke? Spørsmålet er jo nærmest absurd. Poenget er jo at dette er ikke noe som skjer med Nora, det er noe hun gjør, og hun gjør det etter å ha vurdert situasjonen hun er i som uholdbar, følgelig er det å dra et ledd i å skaffe seg en mer holdbar tilværelse. Har hun en «tragisk feil»? Og dessuten: er det overhodet noe fall her? I *Poetikken* betegner *hamartia* en feil eller en svakhet hos helten i en tragedie. Stephen Halliwell som har oversatt *Poetikken* til engelsk og kommentert den, påpeker at *hamartia* ikke nødvendigvis er et trekk ved den handlende selv, selv om det kan kombineres med dennes karaktertrekk: “*hamartia* is not strictly an attribute of the agent, but a casual factor in the sequence of action” (Halliwell 1987:128). Tendensen i moderne forståelse av *hamartia*-begrepet går mot det begrensede, påpeker Halliwell. Han oversetter *hamartia* med feilbarlighet (fallibility), ikke “tragisk feil”. Hovedsaken med “feilbarligheten” er at den er grunnleggende menneskelig, og ikke knyttet opp til en bestemt tragisk type. Videre lar den

seg lett koble med uvitenhet, og uvitenheten er motoren i det tragiske plottet. Legger vi en slik forståelse av *hamartia* til grunn, så er den tragiske helt ikke mer tragisk enn andre folk, bare mer uvitende! Det tragiske blir ikke en bestemt kvalitet, og ikke en verdensanskelse. Siden mennesket ikke er klar over alle følgene av sine handlinger, og i den forstand er uvitende, er *hamartia* knyttet til grunnleggende vilkår ved menneskelivet.

Et av Noras feiltrinn var at hun i sin tid skrev falsk. Falskneriet er det som fører til at Krogstad får taket på henne, og som fremprovoserer Torvalds svik. Et utslag av Noras feilbarlighet ligger kanskje i den – skal det vise seg – grunnløse forventningen om at «det vidunderlige» skal inntreffe. Nora regner med at Torvald skal transformeres til en ridder i skinnende rustning som er beredt til å ofre alt for sin dame, hjelpeløs som hun er i Krogstads klør. Hun har gjort formelle feil, men venter at de uformelle kvalitetene hennes skal redde henne. Ideologisk er det blott og bar ridderromantikk hun har hengitt seg til, og møtet med virkeligheten blir nedslående. Hun har vært blind for de formelle mekanismene som hersker i samfunnet, og som menn gjør bruk av. Når hun innser at hennes fortrinn ikke har objektiv gyldighet og dermed kan settes til side uten mer om og men, da er det for sent. Men publikums følelser er vakt. For om Nora ligger under for romantiske forestillinger så forhindrer ikke det at hun er representativ for en hel mengde kvinners oppfatning av hva deres (fremtidige) menn ville gjøre for dem, bare anledningen bød seg. De som lærte Noras skjebne å kjenne forsto kanskje at de gjorde regning uten vert. Noras villfarelser eller uvitenhet erstattes av innsikt, og dermed ender hun jo opp med økt erkjennelse i større grad enn et moralsk nederlag. En Aristotelisk tragedieoppfatning er fin å applisere på litteratur der moralen er uomtvistet, og der det ikke hersker tvil om at det virkelig foreligger et fall. Men dersom vi forutsetter at det er en ny moral Nora representerer, og at den i tillegg antyder verksnormen, så blir det mindre klargjørende å bruke den.

I sitt essay «Det tragiske» er Vigdis Ystad inne på Ibsens kjennskap til Kierkegaards tragedieoppfatning. Den moderne tragiske helt er, etter Kierkegaards oppfatning, i første rekke preget av dilemmaet det er å kjempe for morgendagens verdier med gårsdagens midler: «Det nye kan altså bare realiseres ved det gamles hjelp, samtidig som det gamle tilintetgjør seg selv. Og fordi den tragiske helt er uløselig knyttet til sin tid, vil han gå under med den.» (Ystad 1996:45) *Et dukkehjem* er ikke eksplisitt behandlet av Ystad, men sitatet har like fullt relevans. Kierkegaard løfter jo det tragiske inn i historien på en helt annen måte enn Aristoteles gjorde, for vi må jo betrakte *det nye* og *det gamle* som historiske kategorier. I *Om Begrebet Ironi* skriver Kierkegaard at om denne type tragisk helt som et «ironisk subjekt».

For ham har «den den givne Virkelighed aldeles tabt sin gyldighed, den er bleven ham en ufuldkommen Form, som overalt genererer. Men paa den anden side, det Nye eier ham ikke. Han ved blot dette, at det Nærværende ikke svarer til ideen. Han er den der skal holde Dom» (Kierkegaard 2012:275). Jeg synes det er ganske presis beskrivelse av Noras situasjon. Å knytte det tragiske for hennes vedkommende til et fall, vil logisk sett medføre at man anser oppløsningen av ekteskapet med Helmer som en stor ulykke. Det er det ikke dekning for å gjøre. Nora bestemmer seg for at hun skal ut av sitt gamle liv og skaffe seg en ny morgendag. Hun holder altså dom, men hun har ikke kontroll over utfallet. Om hun lykkes for egen del er et åpent spørsmål, for det gir Ibsen intet svar på, men betrakter vi Noras prosjekt som en realistisk fremstilling av noe som kunne skjedd i virkeligheten i 1879, så fatter vi Kierkegaards poeng – og Ystads. “Den givne virkelighed” henviser Nora til å være sin manns hustru og sine barns mor, slik hun før var sin fars datter. For henne er ikke det en “gyldig” virkelighet lenger, og dermed kaster hun seg ut i “det nye” samfunn før det i det hele tatt foreligger. Noras prosjekt er personlig, men det har samfunnsmessig relevans:

#### **NORA**

[...] Jeg magter ikke den opgave. Der er en anden opgave, som må løses først. Jeg må se at opdrage mig selv. Det er du ikke mand for at hjælpe mig med. Det må jeg være alene om. Og derfor rejser jeg nu fra dig.

#### **HELMER** *springer op*

Hvad var det, du sagde?

#### **NORA**

Jeg må stå ganske alene, hvis jeg skal få rede på mig selv og på alting udenfor. Derfor kan jeg ikke bli'e hos dig længer. (HIS 7: 368)

Ett sted gir Nora klart uttrykk for at hun har større perspektiver enn sitt eget ekteskap, og det er i slutten av oppgjørsscenen i tredje akt. Helmer fremholder at ingen ofrer sin ære for kjærlighetens skyld, og Nora repliserer «Det har hundrede tusend kvinder gjort.» (HIS 7: 375) I de første to aktene er Nora opptatt av sin egen og familiens lykke, med omslaget er det sin egen fremtid, men også kvinnenens situasjon vis á vis menn hun bekymrer seg for.

## 2.5 Et fornuftig samliv

Men hva så med Kristine Linde? Hva er det hun oppnår i løpet av stykket? I starten av tredje akt er det bipersonene som råder grunnen mens hovedpersonene er på ball i etasjen over. Fru Linde og Sakfører Krogstad får endelig snakket sammen. Den ene dramaturgiske funksjonen til denne dialogen er at Krogstad skal trekke innholdet i det fatale brevet tilbake, slik at ekteparet Helmer kan bli «frelst». Den andre er at de to skal avslutte sin forhistorie, og skape seg en fremtid sammen. Det kommer for dagen at de to engang har elsket hverandre, men at det endte brått da Kristine valgte å gifte seg på annet hold, og avsto fra å fortelle Krogstad om det. Behendig unngår hun også nå å be om unnskyldning for den avgjørelsen, men viser til fornuften bak handlingen. At hun nå til alt overmål er årsaken til at Krogstad er uten jobb tar hun heller ikke ansvar for, men tilbyr ham i metaforiske vendinger å inngå et kompaniskap. «De skibbrudne» skal stå sammen og støtte hverandre, noe som rent konkret kan bety at de skal gifte seg, men man skal legge merke til at det ikke står noe sted. Kristine ønsker å oppdra hans barn og arbeide for familien. Om det betyr at hun skal jobbe i banken og han skal tvinne tommeltotter er ikke godt å si, for de holder seg altså med billedlig tale. I virkeligheten er det ikke lite Kristine tilbyr. Ved å koble seg til Krogstad kan hun bidra til å heve anseelsen hans i samfunnet – den er jo nokså medtatt etter at han er dømt for dokumentfalsk. Økonomien vil bedre seg – men det vil sikkert lønne seg for familien om det er Nils Krogstad som jobber i banken og ikke Kristine, for han vil helt sikkert få høyere lønn. Det Kristine gjør er nettopp det Nora skal omtale senere som det tusener av kvinner har gjort, nemlig å ofre sin ære for en mann - ikke fordi hun elsker ham, skjønt det gjør han kanskje også - men fordi det er fornuftig! På den annen side: Det står ikke eksplisitt at de skal gifte seg. Gitt Kristine Lindes usentimentale vesen og fornuftsbaserte tilnærming til livet er det ikke noe vi bør ta for gitt. Kan det være at hun tenker seg et papirløst forhold?

Den tredje og viktigste dramaturgiske funksjonen er likevel det at Kristine skiller mellom arbeid for seg selv og arbeide for andre. «At arbejde for sig selv, er der jo ingen glæde i. Krogstad, skaf mig nogen og noget at arbejde for», sier Kristine Linde (HIS 7: 336). Kristines livsvalg har ikke vært uten plett og lyte. I sin tid vraket hun Krogstad for en rikere mann fordi omstendighetene innbød til det. Hun ofret egen livslykke for familiens beste. Handlingen fikk fryktelige konsekvenser for henne selv som siden har levd i et kjærlighetsløst ekteskap, men også for Krogstad som moralsk og sosialt gikk i hundene. Men dette tar nå slutt, for hun får altså muligheten til å gjøre valget om igjen, siden hun ikke lenger har egen familie å forsørge, og denne gangen skal det ende lykkelig for både henne og Krogstad.

Men blir vi grepet av Kristine Lindes og Nils Krogstads tornefulle vei gjennom livet? Ikke overmåte, for i så fall hadde dette vært mye mer omtalte personer enn det de er i resepsjonen, både den forskningsbaserte og den umiddelbare. Bipersoner klarer sjelden å fremkalle patos slik en hovedperson kan – selv om det skjer. Men det er særlig mangelen på følelser hos Kristine selv som er årsaken. Hva er det hun viser til som beveggrunn for sine handlinger både før og nå? Jo, det er fornuften. Anno 1879 var det fremdeles en utbredt oppfatning at kvinner i mindre grad var å regne som fornuftsvesen, og i større grad preget av følelser, så også i så måte er det et radikalt grep Ibsen tar i bruk, og som typetegning er det en god kontrast til den kaprisiøse Nora.

Retorikken lærer oss om patos at for å skape følelser så må taleren vise følelser. Vil du skape sinne, så vær harm. Ønsker du å begeistre så må du vise deg begeistret først. På dette feltet er Nora en begavelse. Hun kan oppvise følelser i tur og orden: medfølelse for den stakkars venninnen, lystighet i omgang med barna, nervøsitet for hva Krogstad kan finne på, spent forventning til Torvalds heltemot, erotisk pasjon i tarantellaen, dyp skuffelse over mannens selvopptatthet, resolutt handlekraft i det hun takker for seg. Det er selvsagt Nora som stjeler showet. Hun er vakker, livlig og sjarmerende, så hun er publikums lerkfugl, like mye som Torvalds. Kristine har ikke mye å stille opp mot dette følelsenes fyrverkeri, hun er jo ikke bare fornuftig, men kjedelig, det har vi Torvald Helmers ord for (“Se så; endelig fik vi hende da på døren. Hun er forskrækkelig kedelig, det menneske”, HIS 7: 345). Hun har til og med tatt piffen ut av julaftenfeiringen, hvis vi skal dømme etter Noras opplevelse, den var ikke like hyggelig som den pleier å være. Det ser altså ut til at Kristine Linde har det moralske motet som skal til, men Nora har patosen – dermed utfyller de hverandre og står sammen om å fremheve engasjementet for saken.

Den svenske idehistorikeren Ebba Witt-Brattström skriver i et essay om August Strindbergs kvinnehat<sup>21</sup> at forfatterskapet inneholder et omslag fra det tidlige, der kvinner fremstilles som “forførerisk svikefull eller moderlig beregnende”, til det senere forfatterskapet der kvinnen fremstilles som underlegen, som datter. Det intellektuelle er blitt en ren mannlig egenskap hos den eldre Strindberg, som i følge Witt-Brattström ligger under for “kjønnsrevansjistisk maskulinitetsideologi”. Strindberg var slett ikke alene om et slikt kvinnesyn, selv om han var mer rabiatt enn de fleste. I denne sammenheng så er det interessant å se at Nora er konstruert som en ren tangering av disse kvinnesynene. Dels spiller hun på det selv, dels er det rollene

---

<sup>21</sup> “Til bunns i kjønnskrigen”, publisert i Morgenbladet 27. april 2012 i Cato Fossums oversettelse.

hun er tildelt av far og ektemann. Kristine utgjør dermed et alternativ som er utpreget intellektuelt fordi hun så tydelig har det fornuftige resonnementet som rettesnor.

Grepet med brevet som ligger der i postkassen og truer med å ødelegge for Nora, fungerer som spenningsskaper like mye for oss som for henne, selvsagt. Dramaturgisk er det først brevet som skaper og siden utløser spenningen, dernest er det drønnet fra porten som slås i lås som skaper ny spenning – det er en *cliffhanger*: Vil hun komme tilbake, eller er hun borte for alltid?

Der publikum muligens føler at Kristine Linde er for prektig for denne verden, kan Nora være desto mer gjenkjennelig med sine forbudte makroner og fånyttets håp om at tingene bare skal løse seg ved forsynets hjelp. Identifikasjonen og sympatien vil kunne bli begge til del, avhengig av smak og tilbøyeligheter hos publikum.

## 2.6 Kvinnesak?

Argumentasjon gjennom bevis kan bestå av eksempler (induksjon) og retoriske syllogismer, såkalte entymemer, sier den klassiske retorikken (Aristoteles 1986:47). Eksempelet bidrar til at forhold påpekes gjennom analoge tilfeller. Dersom flere eksempler viser det samme, vil vi lett tenke at sannsynligheten øker for at det vil gjenta seg eller er uttrykk for en lovmessighet. Entymemet er et resonnement der et av premissene eller konklusjonen er utelatt. Man kan utelate noe fordi det er opplagt, og derfor bare vil virke overflødig og irriterende. Eller man kan utelate noe fordi det er for provoserende eller farlig til å sies eksplisitt. For eksempel: «Ektefeller bør ikke lyve for hverandre, fordi det kan ødelegge ekteskapet». I dette tilfelle er et premiss utelatt, nemlig at ekteskap ikke bør ødelegges. Vi forutsetter at det er en allmenn verdi at ekteskapet under en hver omstendighet bør bevares. Slike underforståtte premisser eller konklusjoner kan være særlig interessante å studere, fordi de gir uttrykk for holdninger som når det kommer til stykket ikke lenger er like representative som de en gang var, eller fordi de ved nærmere ettersyn kommer i konflikt med andre like høyt skattede verdier.

Ibsen var ingen politiker og *Et dukkehjem* er ingen tale, men stykket har fått politisk betydning, og mange oppfattet at Ibsens intensjon var å støtte kvinnesaken – i slik grad at han fant det betimelig å benekte at så var tilfelle: « [Jeg] må fralegge mig den Ære bevidst at skulle have virket for Kvindesagen. Jeg er ikke engang paa det Rene med, hvad Kvindesag egentlig er. For mig har det staaet som Menneskesag», uttaler han på møte i nettopp kvinnesaksforeningen i 1898, etter at Gina Krog har utbrakt en skål til hans ære, og i takknemlighet over hva *Et dukkehjem* har betydd for foreningen (her sitert etter Rønning



2006:323). Til dette kan vi selvsagt hevde at kvinnesak er menneskesak, og glatt gå videre! Med Toril Moi kan vi påpeke at Noras påstand om at hun er «først og fremst et menneske» er en nøkkelsetning i stykket – dersom vi ser det fra et kjønnsperspektiv (Moi 2006:318). Jeg tror vi vil finne at både Kristine og Nora gjennomgår metamorfoser fra kvinner til mennesker i *Et dukkehjem*.

### 2.6.1 Sannsynlighet og relevans

For at *Et dukkehjem* skal lykkes med å sette ekteskapet under debatt, må Ibsen overbevise publikum om at problemstillingen er relevant, og at fremstillingen av den er troverdig. Intrigen må utvikle seg i tråd med hva som er sannsynlig, og ikke minst må folk kjenne seg selv – eller noen andre - igjen i karakterene. Det borgerskapet Ibsen henvender seg til må oppleve at det som skjer på scenen angår dem. Dermed ser vi at Kristine Lindes funksjon er langt større enn den dramaturgiske; å være en samtalepartner i den retrospektive dialogen og å sette intrigen i gang, hun er også representant for en viktig gruppe blant publikum.

Det var i grove trekk slik at for den voksne, borgerlige kvinne i annen halvdel av 1800-tallet gjaldt begrensede økonomiske muligheter; enten ble de gift og forsørget av mannen, eller så forble de ugift og levde enten i huset hos slektninger eller de forsørget seg selv i yrker som var passende etter tidens oppfatning, for eksempel:» en liden handel og en liden skole og hvad jeg ellers kunde finde på, som Kristine sier. Dette er riktignok forandringenes tid, og det ble stadig flere yrker som passet for denne sosiale gruppen, men felles for dem var at de var lønnet langt lavere enn hva en mann ville få for samme arbeide, så det var økonomisk sett kummerlige utsikter for en yrkeskvinne.<sup>22</sup> I Norge, som i Vest-Europa ellers, er det store svingninger i økonomien på slutten av 1800-tallet. En sikker investering den ene dagen er et falltbo den neste. Formuer ble skapt i en fei, og de kunne forsvinne like fort.<sup>23</sup> Det skapte ikke bare fortredeligheter for den økonomisk ansvarlige *pater familias*, men like mye for hans familie, selvsagt. Mannen hadde det også med å være noe eldre enn sin hustru. Han bruker noen år i yrkeslivet før han kan finansiere et hjem og en familie. På 1870-tallet giftet 49,4 % av kvinnene seg før de var fylt 25, mens 57,1 % av mennene i perioden giftet seg i alderen 25 – 35.<sup>24</sup> Dødeligheten for kvinner, særlig i barsel, var fremdeles såpass stor at sannsynligheten for at han giftet seg en gang til var høy, og aldersforskjellen var noe større i neste ekteskap (henholdsvis 45,7 for menn, 40,1 for kvinner i perioden 1886 -1890, som er den første det

<sup>22</sup> I Statistisk sentralbyrås historiske statistikker fra 1884 ser vi at årslønnen til tjenestekarler i by var på 204 kroner, mens tjenestepiger fikk 71 kroner (SSB, statistisk årbok 1884, tabel 45).

<sup>23</sup> Dette førte blant annet til at lønningene sank i Norge fra 1865 til 1870, før de steg igjen til 1875, og sank påny til 1880 <http://www.ssb.no/histstat/aarbok/1884.pdf>

<sup>24</sup> Kilde er <http://www.ssb.no/histstat/tabeller/3-27.html>

foreligger statistikk for på dette feltet), dermed var forholdene lagt til rette for mange relativt unge enker. Mellom 1876 og 1880 var hele 9,4 % av inngåtte ekteskap mellom enkemenn og ugifte kvinner, mens enkemenn som gifter seg med enker bare utgjør 2,1 %. <sup>25</sup> Kristine Linde representerer med andre ord en temmelig stor gruppe kvinner; enker med stort forsørgeransvar, og begrensede inntektsmuligheter, og ugifte kvinner som måtte eller ønsket å sørge for seg selv. Under oppførelsen av *Et dukkehjem* satt det helt sikkert mange kvinner som snarere identifiserte seg med den sosiale situasjonen til Kristine Linde enn den til Nora Helmer, og tilsvarende var det nok blant dem som leste stykket i julen 1879.

De kvinnene som derimot identifiserte seg med Nora, de gifte kvinnene, får seg forelagt en intrigue som viser at det å være gift ikke er en sikker økonomisk og sosial investering, og at de langt på vei deler skjebne med de «uheldige» ugifte medsøstre og de stakkars enkene – juridisk sett var de faktisk enda verre stilt. Valgfriheten de måtte ha kan uten videre inndras av ektemannen dersom han skulle finne det riktig – eller bare få det innfallet. De får også se at det kan bli fatalt å la seg avspise med den smule fransk og klaverundervisning som pene piker gjerne fikk som utdannelse. Skulle de måtte sørge for seg selv så er det ikke slike fag de vil ha nytte av. Mest av alt vil de kanskje se at de selv må sørge for å utdanne seg.

Nora og Kristine fungerer som eksempler på hvordan kvinner kan forholde seg til ekteskapet og fremdeles ha sin frihet i behold. Helge Rønning mener at Kristine «beveger seg fra uavhengighet og ensomhet inn i hjemmets lune rede og til rollen som mor», og mer enn antyder at Kristine mister den friheten hun besatt i utgangspunktet. Hennes historie skal da være en ironisk pendant til Noras – i sistnevntes favør (Rønning 2006:326). Moi derimot hevder nesten det motsatte: «Når Linde og Krogstad kan betraktes som motsatser til Nora og Helmer, er det ikke minst fordi de nekter å bygge ekteskap på teatraliske klisjeer» (Moi 2006: 328). Men hverken Rønning eller Moi går videre i analysen av bifigurene som eksempler, og begge tar for gitt at Kristine Linde og Krogstad virkelig skal gifte seg.

Nora velger å tre ut av ekteskapet for å bli menneske, for å realisere seg selv og utdanne seg selv. For kvinner i hennes situasjon er ikke det noe dumt handlingsalternativ. Torvalds idealistiske estetikk og sans for kvinnelig hjelpeløshet og ynde vil neppe kunne føre til at Nora kan realisere seg selv innenfor rammene av et samliv med ham, og – som hun gjør vitterlig – hun elsker ham heller ikke mer. Men skulle Kristine forlate sin uavhengighet dersom hun gifter seg med Krogstad? Ikke nødvendigvis. For det første er det fullt mulig at

---

<sup>25</sup> <http://www.ssb.no/histstat/tabeller/3-25.html>

Kristine Linde vil fortsette sitt profesjonelle liv. Da Krogstad får vite at hun ikke var klar over at det var hans jobb hun skulle få, appellerer han til hennes offervilje. Selv ville han ofret seg i en tilsvarende situasjon, sier han:

**KROGSTAD**

Jeg tror Dem, når De siger det. Men nu, da De ved det, træder De så ikke tilbage?

**FRU LINDE**

Nej; for det vilde dog ikke gavne Dem det mindste.

**KROGSTAD**

Å gavne, gavne –; jeg vilde gøre det alligevel.

**FRU LINDE**

Jeg har lært at handle fornuftigt. Livet og den hårde, bitre nødvendighed har lært mig det.  
(HIS 7: 334)

Mer kontant avvisning av offerviljen som handlingsgrunnlag skal man lete lenge etter, her er det fornuften som råder. Og Krogstad endrer brått holdning til offerviljen, for da Kristine forsikrer ham at hun vil leve med ham og «stå sammen med ham på vraket» taler han plutselig nedsettende om den ved å karakterisere den som “overspændt”, med andre ord som føleri:

**FRU LINDE**

Jeg må arbejde, hvis jeg skal bære livet. Alle mine levedage, så længe jeg kan mindes, har jeg arbejdet, og det har været min bedste og eneste glæde. Men nu står jeg ganske alene i verden, så forfærdelig tom og forladt. At arbejde for sig selv, er der jo ingen glæde i. Krogstad, skaf mig nogen og noget at arbejde for.

**KROGSTAD**

Dette tror jeg ikke på. Det er ikke andet end overspændt kvindehøjmod, som går hen og ofrer sig selv.

**FRU LINDE**

Har De nogensinde mærket, at jeg var overspændt? (HIS 7: 336)

Dialogen mellom Krogstad og Linde handler ikke om noen som går fra forstanden og søker tilflukt i romantiske drømmer om ekteskapets «lune rede», for å bruke Rønnings uttrykk. Kristine ofrer seg nettopp ikke, hun går i kompaniskap med en mann som hun antakeligvis elsker, skjønt det er et uttrykk hun aldri benytter. Ibsen har vært nøye med å understreke at det er arbeid og samvær hun er på jakt etter, og arbeidet er ikke bare en dyd av nødvendighet, men en glede i og for seg. Kristine er konstruert som en kvinne bevisst sine egne ønsker og behov, og som setter seg realistiske mål. Hun legger kortene åpent på bordet, og skammer seg ikke for det. Alle Krogstads retoriske finter og feller er spilt møye på fru Linde, dette har hun gjennomtenkt godt på forhånd. Det er hun som inviterer til kompaniskap, og for alt vi vet så er det hun som kommer til å bli forsørger. Det er nemlig ikke helt lett å se for seg at Torvald Helmer skal trekke oppsigelsen av Krogstad tilbake – litt forfengelig er han tross alt, og han har intet å vinne på å degge for Krogstad nå som Nora likevel har gjort så ettertrykkelig skandale.

Tilfellet Kristine Linde viser at det å realisere seg som kvinne og menneske er mulig innenfor rammene av et samliv, men det forutsetter at kvinnen unngår å ofre seg og at hun har et bevisst forhold til egne ønsker og behov og evner å sette dem ut i livet - og hun må ha økonomisk innflytelse. Tilfellet Nora Helmer viser at å få til det som Fru Linde gjør krever trening og ferdigheter. Hun må rett og slett komme seg ut en vinterdag først.

## 2.7 Det eksistensielle spørsmålet

Joan Templeton har prestert det kunststykket å skrive en monografi om Ibsens kvinner der Kristine Linde knapt nevnes. Det mest substansielle kommer i kapitlet om *Vildanden*, og handler om sannhetskravet: «Omtrent som Fru Linde og Krogstad i *Et dukkehjem*, har ikke Fru Sørby og Werle noen hemmeligheter for hverandre» (Templeton 1997:169). Det er i midlertid en påpekning som er viktig nok. Når Kristines fremtidige samliv med Krogstad ser ut til å kunne bli godt og meningsfullt, så er det nettopp fordi begge er fullt underrettet om hva den andre bærer med seg i bagasjen. Det er ikke fritt for at Kristine nærer et ønske om å «oppreise» Krogstad, men hun har tross alt ikke sittet både vinter og vår og ventet på at han skal komme til henne og til fornuft og frelse sånn helt av seg selv – eller med forsynets hjelp. Hun sitter heller ikke med hendene i fanget overfor Nora og Thorvalds skjebne, hun tar regien:

**FRU LINDE** Nej, Krogstad, De skal ikke kalde brevet tilbake.

**KROGSTAD** Men sig mig, var det ikke egentlig derfor, at De satte mig stævne her?

**FRU LINDE** Jo, i den første forskrækkelse; men nu ligger der et døgn imellem, og det er utrolige ting, jeg i den tid har været vidne til her i huset. Helmer må få vide altsammen; denne ulyksalige hemmelighed må for dagen; det må komme til fuld forklaring imellem de to; det kan umuligt bli'e ved med alle disse fordølgelser og udflugter. (HIS 7: 339)

Det er helt nødvendig for intrigen at Kristine forhindrer at Krogstad trekker brevet sitt tilbake ulest, for bare brevet kan sette i gang Nora og Thorvalds oppgjørscene. Men det er også helt avgjørende for at vi skal se hvor eksistensielt selvbevisst Kristine er sammenlignet med de andre karakterene i stykket. På dette tidspunktet går Nora i selvmordstanker. Hun er overbevist om at Torvald vil ofre seg for hennes skyld når hemmeligheten blir avslørt, og en eventuell rettslig forfølgelse blir aktuell. Dette vil hun forhindre ved å ofre seg selv. Mange har hevdet at det er et melodramatisk trekk som bare bidrar til å gjøre Nora mer ynkelig. Men som vi har sett så er det nå tross alt riddermentaliteten Nora lider av – og det er den Kristine må få henne ut av. Det er ikke nødvendigvis for å redde et ekteskap at Kristine vil at sannheten skal komme for dagen, det er fordi forstillelsen også er en direkte og indirekte trussel mot Noras liv. Dersom hun gjør alvor av å drukne seg, så er det selvsagt over, men fortsetter hun som før kommer hun til å leve inautentisk.

I innledningen til *Ibsens heroisme* skriver Atle Kittang om det kallet som han mener å se hos en mengde av de mannlige karakterene som finnes i forfatterskapet. Han hevder med god grunn at kallet har en *eksistensiell* karakter: “Det dreier seg om evne og vilje til sjølvoverskriding eller sjølvpotensering, uttrykt nettopp gjennom omgrepa “kraft” og “mod” og gjennom ei førestilling om at det må finnast betre måtar å leve på – “noget bedre”, “noget høyere, end dette liv”.” (Kittang 2002:13). Det eksistensielle kallet og heroismen knytter Kittang først og fremst til mannlige karakterer, men han mener at det finnes “kvinner som deler visjonene deira og som er i stand til å inspirere, jamvel om konsekvensane skulle bli fatale.” Kittangs anliggende er å studere mannlige heroer, eventuelt i lys av deres kvinnelige muser. Det er ingen grunn til å hevde at Kittang ikke ser de kvinnelige hovedpersonene. Ibsen er berømt som kjenneren av kompliserte kvinnesinn som kvinnelige Ibsen-forskere og kritikere har fokusert på, skriver han. Fokuseringen på kvinnene har vært massiv i Ibsen-forskningen, og Kittang kan derfor ha hatt som mål å rette opp det han kan ha betraktet som en kjønnsmessig skjevhet. Jeg tror likevel at personutvalget han gjør i studien sin er med på å tilsløre det radikale i Ibsens kvinnesyn, nemlig at kvinner også er mennesker rett og slett.

Den inautentiske eller uegentlige væremåten er i følge Heidegger preget av at vi uten videre gjør som andre, som *das Man*. For å bli autentisk derværen (*dasein*) må individet særlig ta tiden inn over seg. Individet må bli bevisst både sin fortid og sin fremtid, ikke bare leve i det store her og nå. Det betyr blant annet at man (!) må se ut over de konvensjoner som måtte herske i nåtiden. Den beskrivelsen Kittang gir til beste av sine mannlige heroer, og Heideggers beskrivelse av det autentiske livet passer som hånd i hanke med Ibsens fremstilling av Nora og Kristine

Noras etos gjennomgår en endring i løpet av stykket som er så radikal at den ville virke usannsynlig om ikke Kristines karaktertrekk; hennes forstandighet, mot og omtanke for andre, dels foregriper, dels utfyller Noras utvikling. Som sosiale typer er Kristine og Nora litt forskjellige, noe som bidrar til at det spekteret av kvinner som kan identifisere seg med dem øker. Med hensyn til publikums følelser er det nok beundring og respekt Kristine innbyr til, mens Nora fremkaller først medlidenhet, og dernest respekt i enda høyere grad enn Kristine. I samtiden følte selvsagt mange vrede over Noras siste handlinger, men det har vært på tross av, ikke på grunn av den underliggende dramaturgiske retorikken i stykket.

## Kapittel 3 Analyse av *Vildanden*

### 3.0 Presentasjon av stykket og problemstilling.

*Vildanden* (1884) er et skuespill uten en tydelig hovedperson. Tittelen viser til en helt konkret and, og er samtidig et symbol som peker mot flere av skikkelsene i stykket. Det er mange av dem som er skadeskutt slik som anden. Handlingen er sentrert rundt to familier. Familien Werle teller i handlingens nåtid bare grosserer og verkseier Håkon Werle, og hans sønn Gregers som i mange år har oppholdt seg ved familiens bedrift i Højdalen. Sosialt og økonomisk tilhører Werles det absolutte toppsjikt i en by, noe vi ser svært tydelig i første akt der grosserereren holder et herreselskap for blant annet en rekke kammerherrer. Siden Werle er enkemann, bestyres huset av Berta Sørby. Det blir snart klart at de planlegger ekteskap. Fru Sørby er god venninne med Gina Ekdal, konen i den andre og viktigste familien. Ekdals var tidligere temmelig høyt på strå, gamle Ekdal var Werles kompanjong og dessuten løytnant. På grunn av økonomiske misligheter gikk det utfor med ham, og nå lever han sammen med sønnen – som er fotograf - og hans hustru Gina og datter Hedvig. De bor en fattigslig leilighet som samtidig tjener som fotoatelier. I samme hus bor det en forfyllet doktor Relling og en teolog, kandidat Molvik, som ofte hygger seg sammen med dem. I løpet av de tre dager handlingen dekker, skjer det en rekke møter mellom personene fra de to husholdningene, og særlig er det Gregers Werle som intervensjonerer i familien Ekdals liv. Når Ginns fortid rulles opp, og grosserer Werles rolle i Ekdalenes liv blir tydelig, truer Hjalmar med å forlate familien. Datteren Hedvigs reaksjon er å skyte seg på sin egen 14-års fødselsdag.

Sjangermessig er stykket tvetydig. Mange av skikkelsene og mye av handlingen bærer umiskjennelige komiske trekk, men dødsfallet blir et omslag som setter latteren i halsen på oss og definitivt snur komedien til tragedie. Svært ofte er det Hjalmar Ekdal som fremstilles som hovedperson. Tolkningen av stykket fokuserer i slike tilfeller på den motvillige fotografen som et etisk og ideologisk slagfelt der doktor Rellings livsløynsfilosofi og Gregers Werles *ideale fordring* om sannhet i ekteskapet strider om herredømmet. Typisk er psykologen Arne Duves tolkning, som dels identifiserer de medvirkende med Ibsen selv og hans familie, dels reduserer karakterene til symboler for bestemte egenskaper: «Hjalmar Ekdal, som er Ibsens kunstnertilværelse, vil ikke ut av sumpluften han lever i» (Duve 1971:223). De andre personene blir lett statister i slike tolkninger, og Hedvigs selvmord blir et symbolsk uttrykk for at Hjalmar både er en sann tragisk skikkelse og dessuten elskverdig. Beslektede tolkninger setter Hedvig i fokus, men tenker fortsatt at det er doktoren og misjonæren fra Højdalsverket som er stykkets ideologiske motpoler. Bjørn Hemmers analyse

fra 2003 er et ferskt eksempel. Her er Hedvigs i krysspress mellom Hjalmar og Gregers Werle det som definerer stykket (Hemmer 2003: 320 – 325). Mange fortolkere finner slektskap mellom Gregers Werle og tidligere Ibsen-helter som den kompromissløse presten Brand, og tolker unge Ekdal som en litt bedagelig utgave av Peer Gynt. Det slike tolkninger har tilfelles er at de ikke får så mye ut av de andre skikkelsene på scenen. Det er dessuten et problem at de må se bort fra at Hjalmar Ekdal i det store og hele er en latterlig noksagt og selvopptatt grensende til det psykopatiske. Else Høst, som er den som har foretatt den mest omfattende analysen av stykket, er også blant disse. Om Hjalmar Ekdal skriver hun at «skikkelsen til det siste [er] et gjennomført portrett av den komediefigur som kan kalles den smukt-talende livsløgner» (Høst 1967: 66), men også at Ibsen «har villet skildre livsløgnerens og livsflyktingens tragedie – han som er dømt til å leve i et fiktivt forhold til livet, og som det derfor aldri kan modne.» (Høst 1967: 111) Høst analyserer stykket som en tragikomedie, og viser svært grundig hvordan de fleste av skikkelsene på scenen oppviser både komiske og tragiske trekk, men for henne er det Hjalmar og Gregers psykologi som blir nøkkelen til verket. Siden de begge har hatt en trist barndom er det bare rimelig at de ikke klarer å være helt voksne og dermed roter det til for seg. Grosserereren blir tildelt rollen som skurk, og omtales også bredt over fem sider. Betegnende er det at Ginas tragiske rolle i stykket er omtalt over tre sider – like mange som Gamle Ekdal – mens Hjalmar får ni og Gregers ti.

Ambisjonen i denne analysen er å vise at *Vildanden* har et samfunnskritisk budskap i slekt med det vi ser i *Et dukkehjem*, og at Gina Ekdal og Berta Sørby dermed spiller roller som er langt mer betydningsfulle enn det kritikken tradisjonelt har reflektert, og det dels ved å spille med de samme kortene. Videre ønsker jeg å vise at personkarakteristikkene av Gina og Berta som konstellasjon spiller en lignende dramaturgisk rolle som var tilfelle med Nora og Kristine i *Et dukkehjem*.

### 3.1 Idealistiske menn

Joan Templeton har i sin bok *Ibsen's women* foretatt en relativt grundig analyse av kvinnes roller i *Vildanden*, og setter dem dels i opposisjon til mennene. Hun påpeker at Relling, Ekdal og Gregers Werle er likere enn man skulle tro. Alle tre har en misjon, en sak i en pose, så å si. De har tatt patent på hver sin metode, og tviler ikke på at den vil fungere for alle. Både Gregers Werle, doktor Relling og Hjalmar Ekdal fører teoretisk, rasjonell og ikke minst idealistisk tale på overflaten, påpeker Templeton, men rett under dirrer følelsene. Det er frykt og forfengeligheit, forsmådd kjærlighet og såret patriarkat (Templeton 1997: 166). Gregers metode handler om dette med sannhet og den ideale fordring. Han vil redde familien Ekdal fra



det han oppfatter som deres misere ved å presse dem til å være ærlige mot hverandre og brette ut fortiden deres for dem. Relling har like sterk tro på livsløgnen. I årevis har han formulert livsløgner for Hjalmar, Gina og Hedvig, slik at de skal føle seg fornøyd med de rådende forhold. Rellings livsfilosofi er en korrumpert form for stoisisme. Kan du ikke elske din skjebne, så får du av doktoren servert en annen utgave av den som lettere faller i smak. Er det for tungt for Hjalmar å leve med bildet av seg selv som sønn av en straffedømt og mislykket spekulant, så kan han av doktor Relling få et nytt selvilde, denne gang som vordende oppfinner av en makeløs innretning. Hjalmar Ekdal skal frelse sin verden med den store oppfinnelsen. Godt hjulpet av de to førnevnte, holder han seg med et selvilde som geni. Hver dag etter middag trekker han seg tilbake for å grunne over oppfinnelsen han en dag skal gjøre. Med et mulig unntak for Hedvig, er det lite som tyder på at noen forventer at en oppfinnelse skal se dagens lys, men det forhindrer ikke Hjalmar fra å fantasere om hva den skal utrette. Dog ikke som praktisk gjenstand, det leddet hopper han over. Nei, det han trekker frem er alle pengene og berømmelsen oppfinnelsen vil la tilflytte oppfinneren. Først tenker han seg at oppfinnelsen skal oppreise gamle Ekdals navn og rykte: “Jo, ubetinget, du. Men det var bedst så; for nu gør jeg snart opfindelsen; og da tror doktor Relling, ligesom jeg, at far kan få lov til at bære uniformen igen. Jeg vil fordre det som min eneste løn.” (HIS 8: 127) Dernest skal oppfinnelsen i sin helhet brukes til å finansiere Hedvigs fremtid: “Ja *da* – da skal du se –! Hedvig, jeg har besluttet at sikre din fremtid. Du skal få det godt så længe du lever. Jeg vil forlange noget for dig, – et eller andet. *Det* skal være den fattige opfinders eneste løn.” (HIS 8:137) Men når samtalen senere kommer til å dreie seg om samlivet med Gina, har unge Ekdal kommet til at det er hun som skal få alle pengene oppfinnelsen skal kaste av seg:

#### **HJALMAR**

Jeg spør, – hvad blir der nu af familjeforsørgerens drøm? Når jeg lå der inde på sofaen og grubled over opfindelsen, da aned jeg nok, at den vilde sluge min sidste livskraft. Jeg følte jo nok, at den dag, da jeg havde fåt patentet i mine hænder, – den dag vilde bli min – afskedsdag. Og så var det min drøm, at *da* skulde *du* sidde igen som den hedengangne opfinders velhavende enke. (HIS 8:161)

Til slutt bestemmer han seg for at det hele skal gå til grosserer Werle:

#### **HJALMAR**

Vil De sige Deres forlovede, at jeg arbejder ufortrødent på min opfindelse. Vil De sige ham, at det, som holder mine åndskræfter oppe under denne anstrængende beskæftigelse,

det er ønsket om at bli' en pinlig gældsbyrde kvit. Derfor gør jeg opfindelsen. Hele udbyttet skal anvendes til at frigøre mig for Deres vordende ægtefælles pekuniære udlæg.(HIS 8: 175)

Samme oppfinnelse skal i tur og orden oppreise hans far, trøste hans kone og sikre hans datters fremtid og sanere æresgjeld hos byens rikeste mann. Hver gang han blir konfrontert med at det er andre som har måttet ta støyten for familiens problemer, forskutterer han sitt bidrag på nytt. Betegnende nok er det hans egen ære som fantasipengene skal tilfalle til slutt. Det er Hjalmars metode.

### 3.2 Ginas praktiske fornuft

Som motstykker til de tre herrer står Gina Ekdal og Berta Sørby. Gina Ekdal har en fortid som husholderske i Gregers Werles barndomshjem. Det varte i et års tid, mens Gregers' mor var svært syk. Senere døde fru Werle, men da hadde Gina sluttet. I første akt, da de gamle barndomsvenner Greger og Hjalmar snakker sammen for første gang på mange år, kommer det frem at grosserer Werle trekker i mange tråder i begge familiers liv. Han har sørget for at Hjalmar Ekdal og Gina Hansen treffes og blir forlovet, han har også lagt karriereplaner for de to:

**GREGERS** *rejser sig og driver lidt om*

Sig mig, – da du var ble't forlovet – var det *da*, at far lod dig –; jeg mener, – var det *da*, at du begyndte at lægge dig efter fotografering?

**HJALMAR**

Ja netop. For jeg vilde jo gerne komme ivej og sætte bo jo før jo heller. Og så fandt både din far og jeg, at dette med fotografering var det nemmeste. Og det syntes Gina også. Ja, og så var der én grund til, ser du; det traf sig så heldigt, at Gina havde lagt sig efter at retouchere.

**GREGERS**

Det passed da vidunderlig godt sammen.

**HJALMAR** *fornøjet, rejser sig*

Ja, ikke sandt, du? Synes du ikke, at det passed vidunderlig godt sammen? (HIS 8: 25)

Mange er de som påpeker den relativt begrensede intellektuelle kapasiteten til Gina, men replikken over viser at hun i så fall har giftet seg med en av samme slaget. Hos fotografens, nå 15-16 år senere, råder dessuten Gina Ekdals *praktiske fornuft*. Blant hennes mange dyder står særlig den at hun får ting gjort og sørger for at familien har det den trenger. Hun er den som faktisk utøver fotograferingen, hun står for kontakten med grosserer Werle og skaffer derigjennom de nødvendige ekstrainntektene.

Gina dukker opp på scenen i starten av annen akt. Hun sitter og syr, og hun samtaler med Hedvig om husholdningsregnskapet. Det er utgifter til mat og det er inntekter fra fotograferingen. Dette karakteriserer Gina så godt som noe. Hun benytter hvert ledig øyeblikk til å gjøre noe nyttig, hun er opptatt av å brødfø familien og holde orden i økonomien. Hun er dessuten opptatt av at ektemannen skal få sin bekomst; nok god mat og drikke, samt sin hustru og datters respekt:

**GINA**

Snille Hedvig, nu må du ikke sidde og læse længer.

**HEDVIG**

Å men, mor, kan jeg da ikke få læse lidt til? Bare lidt!

**GINA**

Nej, nej, nu skal du lægge den bogen ifra dig. Din far liker det ikke; han selv læser aldri om kvellerne.

**HEDVIG** *lukker bogen*

Nej, far bryr sig nu ikke så stort om at læse, han. (HIS 8:52)

Ginas sosiale bakgrunn er lavere enn Hjalmars. Hun er datter av en krovertinne, madam Hansen, og noen far hører vi ikke om. Moren har sosiale ambisjoner på datterens vegne, og driver det så langt at hun i praksis fungerer som koblerske. Hun har gått aktivt inn for å få Gina gift med grosserer Werle. Konfrontert med Hjalmars beskyldninger, benekter Gina at hun hadde et forhold til grosserer Werle da hun jobbet for ham, men vedgår at de var sammen senere.

**HJALMAR**

Men siden altså!

**GINA**

Ja, så kom jeg jo hjem. Og mor – hun var ikke så real, som du tænkte, Ekdal; og hun gik der og snakket for mig både om det ene og det andre; for grossererens var jo ble't enkemand da.

**HJALMAR**

Nå, og så!

**GINA**

Ja, det er vel bedst du får vide det. Han gav sig ikke, før han fik sin vilje (HIS 8:158)

Madam Hansen forregner seg, og noe ekteskapstilbud kommer aldri fra Werle. Men han rydder opp etter seg i den forstand at han finner en annen mann til henne etterpå, og i praksis kastes Gina og Hjalmar i armene på hverandre. Alt tyder på at ekteparet har hatt glede av hverandre, følelsesmessig kanskje, men særlig sosialt. Det mest attraktive ved Hjalmar må ha vært at han kan legitimere barnet som Gina venter. Med et uekte barn ville alle Ginas kvaliteter være spilt møye i 1880-tallets Norge. Hun vil neppe bli gift, og knapt fått en jobb som husholderske i et bedre hjem; det ville være sosial og økonomisk ruin. Som det har gått så er det faktisk et sosialt avansement for henne, for om Hjalmar er fattig og udugelig på de fleste vis, så har han fine venner og gamle aner. Ginas mangel på utdanning og omgangskrets kommer særlig tydelig frem i de forvanskede talemåtene hun har fått av Ibsen, kombinert med kvikkheter og slagferdighet, eller muligens sunn fornuft:

**GINA**

Ja, du og gamle-far kommer nok engang til at gjøre en ulykke med den pigstolen.

**HJALMAR** *ærgelig*

Jeg tror, jeg har sagt, at et sådant skydevåben heder en pistol.

**GINA**

Å, det er da ikke stort bedre, det, synes jeg. (HIS 8:120)

Det kan ellers reises tvil om hun i det hele tatt er i stand til å høre forskjell på rett og gal uttale:

**GINA**

Mandfolk er nu så underlige, de; de skal alltid ha' noget at dividere sig med.

**HJALMAR** *arrig*

Ja rigtig, ja; vi skal alltid ha' noget at divertere os med.

**GINA**

Ja det er jo akkurat *det* jeg siger. (HIS 8:120)

Else Høst påpeker at Ginas talemåter er fremragende ordkomikk: « - fader Holberg kunne neppe gjort det bedre. Tross all vår sympati for Ginas tålmodighet og dyktighet skal det godt gjøres å holde latteren tilbake, hennes fordreining av fremmedord er for utspekulert» (Høst 1967:77). Høst er inne på noe svært vesentlig her. For det første er Gina konstruert som en dels komisk skikkelse – det er det lett å se. Men gjelden til Holberg og karakterkomikken er jo påtakelig. Det er lett å gjenkjenne trekk av mor Nille i *Erasmus Montanus*, som nokså lett lar seg overbevise om at hun er blitt en sten. Både Gina og mor Nille sliter litt med å skille åndelige hentydninger fra det materielle. Mor Nille kjenner seg kald på bena da sønnen presenterer sin absurde syllogisme om at en sten ikke kan fly, og mor Nille ikke kan fly, og derfor må hun være en sten, mens Gina påstår at hun lufter hver eneste dag da Gregers forkynner at han ikke trives i sumpluft.

Omvendt er det imidlertid også slik at en del av Ginas replikker tar lufta ut av de litt oppblåste formuleringene til både Hjalmar og Gregers. Når Hjalmar i slutten av annen akt betrakter sin døddrukne far og røres til tårer ved tanken på hvordan han i fremtiden skal løfte ham på sine «kraftfulde skuldre», bemerker Gina «men lad os først se at få ham til køjs» (HIS 8: 97). Templeton bemerker at Gina har *curtain lines* i hele tre akter med nettopp denne typen replikker.

Gina Ekdals sosiale bakgrunn, forhistorie og språk karakteriserer henne som litt stakkarslig, og hjelpeløst offer for andres renker. Som hun selv påpeker er det knapt tid til å tenke mellom alle gjøremålene, men vi skal se at hun har annet å tenke på enn husarbeid og fotografering,

og at mye av det Gina foretar seg er del av en bevisst strategi for å sikre datterens tilværelse. Mannen gjør ingen hemmelighet av at det er Gina som driver butikken:

### **GREGERS**

Nej, nej; og det er kanskje din kone, som står for styret her?

### **HJALMAR**

Jeg overlader hende i almindelighed de løbende forretninger; for så kan jeg imens ty ind i dagligstuen og tænke over de ting, som vigtigere er. (HIS 8:123)

Hjalmar vurderer alltid det luftige som viktigere enn det praktiske, bortsett fra det som angår mat. Han spiser ustanselig, og Gina serverer. Når Hjalmar skal traktere venner flytter Gina til kjøkkenet for å lage mat til dem. I følge de sosiale normene som husets herrer følger helt slavisk, er det jo der hun hører hjemme. Enda mer påtakelig blir restriksjonene som kjønnet pålegger henne når mannen får ambisjoner om å beskikke sitt hus: ”HJALMAR: Ikke ud over tærskelen, Gina!”(HIS 8: 176). Hun er pålagt romlige begrensninger ser vi her, og hun aksepterer også mørkeloftet, selv om hun ikke deltar i aktiviteten der.

Far og sønn Ekdal hygger seg med husdyrhold, jakt og snekring på mørkeloftet som ligger i flukt med leiligheten. Gregers oppfatter med rette rommet som et symbol på deres virkelighetsflukt og sosiale deklassering. I det lyset er det betegnende for Gina at hun ikke går inn dit. Hun lider med andre ord ikke av den virkelighetsflukten som ektemannen og svigerfaren henfaller til. Gregers derimot flytter rett inn i denne symboltilværelsen og gjør seg til del av den ved å tildele seg rollen som hund.

Dette er ikke spesielt komiske forhold. Og *Vildanden* er jo heller ingen ren komedie. Den skikkelsen som torpederer stykket som komedie er Hedvig. Det er også relasjonen til Hedvig som er årsaken til alle de retoriske manøvrene Gina foretar i løpet av intrigen. Gregers’ utrettelige sannhetsjakt truer Ginas sjelefred. Hun har en stor hemmelighet som hun skjuler, nemlig at Hedvig sannsynligvis er Werles barn, ikke Hjalmars. Gang på gang avleder hun oppmerksomheten fra de påfallende tingene som kan avsløre det. Hun er bevisst vag om hvor lenge hun og Hjalmar har vært gift sammenlignet med hvor gammel datteren er:

### **GINA**

Hedvig er nu snart akkurat fjorten år; hun har jebursdag i overmorgen.

**GREGERS**

Temmelig stor for sin alder da.

**GINA**

Ja, hun er skudt svært op i det sidste året.

**GREGERS**

På dem, som vokser op, ser en bedst, hvor gammel en selv blir. – Hvor længe er det nu De har været gift?

**GINA**

Nu har vi været gift i –; jaha, snart i femten år.

**GREGERS**

Nej, tænk, er det så længe!

**GINA** *blir opmærksom; ser på ham*

Ja det er det da rigtignok.

**HJALMAR**

Ja visst er det så. Femten år på nogen få måneder nær (HIS 8:78)

Her blir det nokså klart at ekteskapet kan være nærmere fjorten enn femten år gammelt, og at det er mer maktpåliggende for Gina å skjule det enn for Hjalmar. Når Hjalmar fritter henne ut om hvordan hun egentlig får pengene til å strekke til, svarer hun unnfallende for i det lengste å avlede oppmerksomheten fra Werles rolle i husets økonomi. Når det viser seg at grosserer Werle vil bli blind kommer hun igjen med utflukter:

**HJALMAR** *studser*

Blir han blind? Det var da besynderligt. Blir han blind, han også?

**GINA**

Det blir jo så mange. (HIS 8:174)

For å oppsummere hvordan Ibsen har konstruert Gina kan vi slå fast at for det første så har hun fått en fortid som gradvis rulles opp i intrigens løp, via den retrospektive metode. For det

andre er hun fremstilt som en praktisk og nevenyttig person. Språklig bærer karakteren hennes preg av den komiske typen mor Nille slik vi kjenner henne fra Holbergs karakterkomedie, men også Pernille-figuren hans.<sup>26</sup> Hun gjennomskuer tomme fraser hos menn, og er langt fra enfoldig, men hun har slett ikke den samme troen på at sannheten er frigjørende som Gregers har – eller venninnen Berta Sørby.

### 3.3 Berta Sørbys fortrolighet, Ginas relieff

Det er rimelig å fremstille Fru Sørby som en biperson, mens Ginas rolle er relativt stor. For det første er intrigen tett sammenvevd med Ginas fortid og relasjoner til de andre aktørene, for det andre er det i Ginas hjem at fire av fem akter utspiller seg. Fru Sørby, som i fjerde akt kan avsløre at hun er fru Werle in spe, er altså husholderske hos Werle i stykkets nåtid. Hun har tidligere vært gift med en dyrlege.

Fru Sørby er den aller første personen som omtales med navn i stykket:

**PETTERSEN** *tænder en lampe på kaminen og sætter skærm over*

Nej hør bare, De, Jensen; nu står gamlingen ved bordet og proppenerer en lang skål for fru Sørby.

**LEJETJENER JENSEN** *flytter en lænestol frem*

Er det kanske sandt, som folk siger, at der er noget imellem dem?

**PETTERSEN**

Fan' véd. (HIS 8:11)

I omtalen som kammerherrene i selskapet gir henne, ligger det at hun både har et organisatorisk talent, at hun er representativ selv i såpass elevert selskap, og en smule opportunistisk. Men også vennlig og hjelpsom:

**EN TREDJE HERRE**

Jeg hører, mokkaen og maraschinoen skal kredentses i musiksalen.

**DEN FEDE HERRE**

Bravo! Så kanske fru Sørby spiller os et stykke.

---

<sup>26</sup> Templeton trekker frem *eiron*; figuren som er situert i underklassen, men som i alt fra antikke komedier til klassisismens operaer er «både smartere, mer foretaksomme, eller på en annen måte sine herrer overlegne.» (Templeton 1997:173)



**DEN TYNDHÅREDE** *dæmpet*

Bare ikke fru Sørby snart blæser os et stykke, du.

**DEN FEDE HERRE**

Å nej såmænd; Berta slår ikke hånden af sine gamle venner.

*De ler og går ind i stuen. (HIS 8:16)*

Når herrer omtaler den eneste damen i selskapet med fornavn og som venn, ligger det det tvetydige i selve fortrolighetens natur. Det er både uttrykk for respekt og mangel på sådan. Berta Sørbys sosiale status er ubestemmelig både fordi hun er kvinne, og særlig fordi hun er aktverdig enke og ambisiøs husholderske. Hun tilhører tjenerskapet, men agerer i fruens sted. Omsorgen hun har for grossererens arter seg også som en grensesetter for uønsket seksuell oppmerksomhet fra de andre mennene:

**DEN TYNDHÅREDE HERRE**

Når har De indført disse skærpede bestemmelser i cigarloven, fru Sørby?

**FRU SØRBY**

Efter forrige dinér, herr kammerherre; for da var her visse personer, som tillod sig at gå over stegen.

**DEN TYNDHÅREDE**

Og det tillades ikke at gå en liden smule over stegen, fru Berta? Virkelig aldeles ikke?

**FRU SØRBY**

Ikke i nogen henseende, kammerherre Balle. (HIS 8:26)

Berta Sørbys livsvisdom og moralske oppfatning ser ut til å være at man ikke får noe gratis her i livet. Vil man oppnå en forbedring eller en fordel, så må man være beredt til å betale det det koster. Å innbille seg at noe er gratis er en illusjon, så desto bedre å tenke seg grundig om før man tar i mot tilbudet. Betegnende i så måte er hennes replikk til Hjalmar Ekdal: «Kammerherrerne mener, at bedes man til middag, så skal man også arbeide for føden, herr Ekdal» (HIS 8:27).

Berta Sørby er reflektert, omsorgsfull, forutseende og behendig, eller med Werles ord: «Fru Sørby finder altid en udvej – når hun vil». Det er hun som sørger for at gamle Ekdal får med seg «noget rigtig godt» fra selskapet han uforvarende snubler inn i, og i motsetning til grossererens har hun ikke en gammel, dårlig samvittighet hun skal døyve med det. Som den eneste tenker hun på å hilse hjem til Gina, og Hedvig vet også at det er fru Sørby man kan be om godsaker. I fjerde akt, da Hjalmar tar oppgjøret med Gina om hvem som egentlig finansierer livet deres, nevnes Berta Sørby igjen, også denne gang som en hjelpende hånd: «Det var jo ikke mig, som skaffed gamlefar det skriveriet. Det var jo Berta, den tid hun kom i huset», sier Gina (HIS: 157).

På scenen igjen kommer Fru Sørby først senere i fjerde akt, i det hun banker på i Ekdals leilighet. I løpet av en ganske kort sekvens oppviser hun alle de egenskaper og alt det mot som før er omtalt. Hun forteller de tilstedeværende – Ekdals, Gregers og Relling - at hun skal gifte seg med grosserer Werle så snart de har flyttet opp på Højdalsverket. Samtidig blir det klart at Relling har hatt et godt øye til henne, men ikke kommet noen vei fordi han drikker for mye<sup>27</sup>. Berta Sørby er optimistisk innenfor rimelighetens grenser. Til Gregers uttrykker hun det slik: ”Men jeg har alltid ta’t mig i vare for at gå efter indskydelser. En kvinde kan da ikke kaste sig rent væk heller.” (HIS 8: 172) Relling har «sløset bort det bedste i sig», og er derfor håpløs, men hun forsvaret sin avdøde mann, dyrlege Sørby, som hadde gode sider på tross av at han slo henne. Den aller viktigste egenskapen hun viser er imidlertid at hun har lagt alle kort på bordet overfor sin tilkomne og fortalt ham om hele sin fortid:

#### **FRU SØRBY**

Deres far ved hver eneste smule, som folk med nogen sandhed kunde falde på at sige om mig. Alt sligt har jeg sagt ham; det var det første, jeg gjorde, da han lod sig mærke med, at han havde hensigter.

#### **GREGERS**

Da er De mere end almindelig åbenhjertig, synes jeg.

#### **FRU SØRBY**

Åbenhjertig har jeg altid været. Det kommer vi fruentimmer længst med. (HIS 8: 172)

---

<sup>27</sup> At Relling dirrer i stemmen for fru Sørbys skyld er en oppdagelse denne leser kan takke Elias Rukla for. Konferer Dag Solstad *Genanse og verdighet*, s 7 – 10, der den desillusjonerte norsklektor grunner over nettopp dette. Rukla er ellers en helt konvensjonell fortolker av *Vildanden*, og kan, sammen med Bjørn Hansen i *Ellevte roman, bok atten* av samme Solstad, stå som eksempel på en leser som innbiller seg at dette stykket handler om Hjalmar Ekdals demoner.

Så, for å understreke sin egenverdi, sier hun følgende til Gregers: ” Men jeg vilde, De skulde ha’ rede på, at jeg ikke har faret med fortielser eller nogen slags underfundighed. Det kan kanskje synes, at det er en svært stor lykke, jeg gør; og det er det jo også på en måde. Men jeg mener alligevel, at jeg ikke tar imod mere end jeg gir. Jeg skal visst aldrig svigte ham. Og tjene og nytte ham som ingen anden, det kan jeg nu, da han snart blir hjælpeløs.” (HIS 8:173). Her kommer hennes *do ut des*-innstilling til syne med alle implikasjoner. Hun vet at det er et økonomisk og sosialt varp for henne å gifte seg med Werle, men hun er samtidig klar over sin egenverdi. Uten henne vil Werle få en begredelig alderdom, blind og ensom.

Det er ikke ofte at Hjalmar Ekdal sier noe innsiktsfullt, men det er han som får æren av å påpeke det ironiske faktum at grosserer Werle og Fru Sørby realiserer Gregers’ kongstanke, nemlig det sanne ekteskap:

### **HJALMAR**

Jo visst blir det så. Din far og fru Sørby indgår jo nu en ægtepagt, som er bygget på fuld fortrolighed, bygget på hel og ubetinget åbenhjertighed fra begge sider; de stikker ingen ting under stol for hinanden; der er ingen fortieelse bag ved forholdet; der er forkyndt, om jeg så må udtrykke mig, en gensidig syndernes forladelse imellem dem. (HIS 8:177)

Berta Sørbys siste handling i stykket er å overrekke Hedvig gavebrevet fra grosserer Werle i bursdagspresang. Slik er det hun utløser den hendelsesrekken som starter med at Hjalmar forstår at han neppe er Hedvigs far, og som slutter med at Hedvig skyter seg.

Berta er Ginas relieff i forhold til hva hun bygger ekteskapet sitt på. Sannheten er fundamentet, fortroligheten er metoden, fortiden hennes med forbindelsen til Relling, er lagt åpent frem. I dette blir det veldig tydelig at hun minner om Gregers, som jo også er en sannhetsapostel. Hun er i tillegg av den mening at hennes oppfatning er den beste:

### **GINA**

Å, vi fruentimmer er nu så forskellige, vi. Nogen har det på én vis og andre på en anden.

### **FRU SØRBY**

Ja, Gina, jeg tror nu, det er klogest at indrette sig på den vis, som *jeg* har gjort. (HIS 8:173)

Troen på at hun sitter med en metode som passer alle minner også mer om mennene enn om Gina. Men Berta avholder seg hvertfall fra bevisste forsøk på å tvinge den nedover hodet på Gina. Det er som relieff, ved å stå der ved siden av Gina, at Berta fremviser Ginas nederlag. Ved å fortie hennes opphav og velge unnfalldenheten som strategi, blir Gina medskyldig i Hedvigs død.

### 3.4 Skyld

Hedvigs skjebne er det tragiske omdreiningspunktet i *Vildanden*. At faren først avviser henne og at hun skyter seg til slutt vender stykket fullstendig bort fra komedien. Å finne årsaken til selvmordet er dermed å nærme seg både tragedien og skyldspørsmålet. I analysen av *Et dukkehjem* ble patos knyttet først til det tragiske og dernest til karakterenes evne til å skape følelser hos publikum. I *Vildanden* er dette forhold som er knyttet svært sterkt sammen, i og med at de følelsene vi får overfor skikkelsene vil være preget av hvordan vi setter dem i relasjon til Hedvigs død. Dels vil vi føle med dem på grunn av tapet de lider, dels vil vi føle avsky for dem på grunn av ansvaret de bærer for dødsfallet. Det er ingen tradisjon for å hevde at Hedvig skulle være en tragisk heltinne. Hun regnes som for ung og uselvstendig og en kasteball for de voksnes luner og innfall. Det bildet stemmer bare delvis, for Hedvig tar et selvstendig valg om å skyte seg, og det er uttrykk for en eksistensiell modenhet som viser at hun er mer enn et naivt barn. På den annen side er det helt åpenbart at det er de voksne som bærer hovedansvaret for at hun treffer den beslutningen.

Datterens død er det som sterkest fremkaller vår medfølelse med Gina. Man trenger ikke å ha barn for å føle sympati med henne, det som har rammet henne er udiskutabelt fryktelig og uopprettelig. Ginas første reaksjon da Hedvig er erklært død er å sette hendelsen inn i en religiøs ramme, og en konvensjonell sådan: “Vi hadde vel ikke ret til at beholde hende, kan jeg tro.” (HIS 8: 231) Replikken spiller dels på den utbredte oppfatningen at Guds veier er uransakelige, dels på forestillingen om at noen er for gode for denne verden og rettelig hører hjemme blant englene. Replikken faller også som et svar på Hjalmars anklage mot Gud (“Å, du der oppe -! - Hvis du er da! Hvi gjorde du meg dette!”). Sammenlignet med mannen som er uten evne til å se hendelsen som noe som har gyldighet utover ham selv, kan Gina virke sympatisk. Hennes replikk er kanskje ment som trøst for Hjalmar. Men den avslører også en form for avstumpethet, hun forsoner seg med det inntrufne så uhyre fort. Det er om å gjøre å tenke praktisk og å sørge for at relasjonen til mannen ikke skal lide som følge av det inntrufne. Gina bruker “vi” her, og sørger på den måten at Hedvigs ettermæle som Hjalmars datter forsegles. Sammen bærer de henne inn på kammerset, etter at Gina har slått fast at “*nu* er vi da halvt om hende, ved jeg.” (HIS 8: 232) Det blir Ginas aller siste replikk i stykket, og fungerer oppsummerende for hennes prosjekt. Målet til Gina har hele tiden vært å sørge for en far til Hedvig – det vil si en som kan fungere som sådan for å oppfylle de sosiale konvensjonene. At Hjalmar utad har fremstått som far har vært det viktigste, og det ser det ut til å være også etter at Hedvig er død. Relling raljerer – med rette – over Hjalmars grunne

følelser for Hedvig. Spørsmålet er om Ginas er dypere. Det er bare en person som kan ha glede av at det ikke reises spørsmål ved Hedvigs opphav nå da hun er død, og det er Gina selv. Gina kaster ikke aske over sitt legeme i ren sorg, og hun viser ingen tegn på plutselig innsikt. Gina går ikke noe sted, henne intensjon er å bli, og å fortsette som om ingen ting har hendt, ser det ut til. Ginas praktiske fornuft er tilstede også etter at døden har kommet, men det er samtidig klart at hun er i ferd med å fjerne seg fra realitetene. Hedvig skal bæres ut av stuen og inn til seg selv (“barnet skal ikke ligge å paradere her ude”). Hvorfor er det så viktig å bære Hedvig ut av stuen? Er det skammen over selvmordet som gjør at hun ikke kan vises frem?<sup>28</sup>

Berta Sørby er bare knyttet til Hedvigs død ved å være en dramaturgisk igangsetter av begivenhetene som leder frem mot den. Når hun har avlevert sin bursdagsgave forsvinner hun ut av stykket. Det er ingenting i hennes historie som direkte lar seg sammenligne med Ginas relasjon til Hedvig, siden hun ikke har barn. Å være mor gir Ginas rolle en dimensjon som i seg selv er følelsesladd<sup>29</sup>. Berta får vi ikke slike følelser for. Hun har suverent steget opp mot Højdalen for å innstifte det sanne ekteskap med grosserer Werle, og klinger bare med i bakgrunnen i denne ene dimensjonen. Gregers er riktignok barn av grossererens, og dermed et slags blivende stebarn av Berta Sørby, men den patoseffekten som kunne ligget i et slikt forhold undermineres av at han er voksen.<sup>30</sup> Gina er en person vi får sympati med, siden hun er mor og mister sitt barn. Berta blir vi imponert av fordi hun tørr å være ærlig og fordi hun hevder sin egen rett. At Berta er biperson i større grad enn Gina er klart, men Hedvigs død viser samtidig hvorfor Gina ikke er en hovedperson eller en heltinne i klassisk forstand. Gina endrer seg, men ikke mot økt innsikt. Det er som hun går motsatt vei, at det er en retardasjon i stedet for utvikling. Ibsen har konstruert Gina slik at hun unngår å ta inn over seg sin egen tragedie. Her har hun løyet og forstilt seg i over femten år for å skaffe ungen en far, og så ender det med at barnet avviser dem begge og velger døden.

Blanding av det tragiske og det komiske i *Vildanden* ligger også i dette. I tråd med hva Aristoteles gjør når han deler skuespill inn i blant annet etiske karaktertragedier og de patospregede og lidelsesfulle tragedier, kan vi her se at Ibsens blandingsforhold i stykket er

---

<sup>28</sup> Det er selvsagt fullt mulig at Hedvig må bæres ut fordi scenen må ryddes til sluttdialogen mellom Relling og Gregers.

<sup>29</sup> Alle våre fordommer spiller med, i den forstand at vi nærmest går ut fra at en mor går gjennom ild og vann for sitt barn. Er det det Gina gjør her, eller er det snarere motsatt? At hun er så slave av de sosiale konvensjonene at hun ofrer datteren for å opprettholde dem? Stykket gir ikke noe svar på det.

<sup>30</sup> Dette er en tematikk Ibsen bygger ut i hele sin bredde i *Fruen fra Havet* (1888) fire år senere. Ellida Wangels relasjon til stedøtrene er der nært knyttet til etableringen av “det sanne ekteskap”.

slik at de skikkelsene som har elementer av det komiske over seg får som de fortjener, mens den personen som mangler komisk skjær utsettes for tragedien og dermed utløser tilskuerens patos. Dramaturgisk og teaterhistorisk blir Ibsens gjeld til Holberg synlig også i dette. Holberg er en tydelig representant for de dramatikere som utvikler karaktertragedier til karakterkomedier, mens Ibsen lar karakterkomedien avsluttes og avløses av den lidelsesfulle tragedie preget av klassisk patos. I dette grepet viser Ibsen for det første at samtlige involverte, og i høy grad Gina, er ansvarlige for Hedvig skjebne. Hun skal ikke utelukkende betraktes som en enfoldig kvinne som ikke forstår bedre, men får tåle å bære ansvaret for datterens død sammen med de andre selvopptatte karakterene.

### 3.5 Realismen i *Vildanden*

Tradisjonelt har *Vildanden* blitt oppfattet som et symbolsk skuespill. Aktørenes relasjon til det mystiske mørkeloftet med den like mystiske villanden har sørget for det. I denne analysen tolker jeg det symbolske nivået like mye som en villfarelse som en åpning mot store vidder av innsikt. Dels henger det sammen med at de to personer hvis roller jeg fokuserer på er de som i minst grad uttrykker seg symbolsk. Dels ser det ikke ut til at de tar symbolene på alvor. Det kan faktisk se ut til at det er en opposisjon mellom særlig Gina, men også Berta, og de bærende symbolene i stykket. «Den velsignede vildanden, ja. Den gøres der da krusifikser nok for» sier Gina med en ørliten dose forakt, tror jeg (HIS 8:122).

Gregers Werle er den som oppebærer den symbolske forståelsen av mørkeloftet og alt dets vesen. Et av stykkets ironier er at han først foretar en identifikasjon mellom seg selv og en jakthund, og likedan assosierer villanden med Ekdals: «Ja, en riktig urimelig flink hund; en slig en, som går til bunds efter vildænder, når de dukker under og bider sig fast i tang og tarre nede i muddret» (HIS 8:93). Men dette kolliderer tragisk med den identifikasjonen han senere foretar mellom fuglen og offerlammet. Gregers råder som kjent Hedvig til å ofre det kjæreste hun eier, altså villanden, for å innnynde seg hos faren. Når villanden allerede er assosiert med Hedvig, ber han jo logisk sett om selvmord på dette viset, og selvmord er jo også det han får. Han går seg vill i krattskogen av språklige bilder, slik at han mister oversikten og ikke klarer å forutse konsekvensene. Gregers er en slett menneskekenner, men han er også forstokket når det gjelder hvem som skal ta ansvar i forholdet mellom foreldre og barn. Hvor i all verden har han det fra at det er Hedvig som skal ofre seg for Hjalmar? Hun har jo aldri gjort annet, siden faren er blind for alle andres behov enn sine egne. Uansett så sørger Gregers for at det symbolske nivået får noe korrumpert over seg og knapt bør bringes kritikkfritt inn i en analyse av stykket.

Her skal stykkets realistiske nivå dominere, og et mål er å isolere det samfunnskritiske potensialet. Hvor er den samfunnskritiske relevansen og hvor sannsynlige er egentlig skikkelsene? Det finner vi i fremstillingen av Gina og Berta i opposisjon til mennene i stykket. Gina og Berta skiller seg fra tospannet i *Et dukkehjem* på et meget vesentlig punkt, nemlig det som gjelder sosial klasse. De tilhører ikke borgerskapet. Historikeren Hans Try påpeker at det er særlig i byene at overgangen fra det gamle standssamfunnet til et moderne klassesamfunn gjør seg gjeldende. På 1880-tallet var urbaniseringen kommet langt i Norge, og det var nesten dobbelt så mange som bodde i by som tyve år tidligere. De gamle stendene man tidligere tilhørte livet ut, ble i byene erstattet av sosiale klasser det var mulig å avansere mellom, dersom man som individ lyktes med å skaffe seg penger, stilling og innflytelse (Try 1986: 323). Dette henger dels sammen med at de patriarkalske båndene var i ferd med å miste sin relevans i industrisamfunnet, dels at det ble så mange flere inntektsmuligheter og nye yrker i mellomstadiet. Miljøet i *Vildanden* arter seg som litt av begge deler. De bor opplagt i en by, men tilknytningen til opplandet er sterk, og det er få tegn på virkelig urban kultur. Gina Hansen vokste opp som datter av en enslig krovertinne, og er nå gift med en fotograf. Hun har økt sin sosiale prestisje, men har neppe vesentlig bedre økonomi enn det hun vokste opp med. I hennes tilfelle ser vi dessuten at de patriarkalske båndene til grosserer Werle er intakte. Standsmessig og klassemessig er hun fremdeles i det nedre samfunnssjiktet, og kjønnnet sørger for at hun er nederst på rangstigen hjemme.

Med Berta Sørby er forholdet litt annerledes. Som enke etter en dyrlege har hun et litt bedre sosialt utgangspunkt, i hvertfall hvis «salige hestedoktoren» var blant de 77 autoriserte veterinærer man hadde i Norge i 1877<sup>31</sup>, men det må raskt ha fortatt seg da han ble alkoholiker. Men man merker på hennes vertinneferdigheter og ikke minst på det språklige uttrykket, at hun har en høyere sosiale ferdigheter og ambisjoner enn Gina. Det har nok bidratt til at hun nå kan gifte seg med Werle, og dermed nominelt tre inn i høyborgerskapet. Reelt blir det ikke nødvendigvis. For det første skal ekteparet flytte på landet, til Høydalsværket, der det neppe føres noe selskapsliv. For det andre er det slett ikke sikkert at Berta Sørby som tidligere husholderske ville blitt antatt i det borgerlige selskapslivet i byen dersom de hadde blitt boende. Man bør legge merke til at det er i et rent herreselskap hun briljerer i første akt, og at hun omtales med seksuelle hentydninger som neppe ville blitt en uomtvistelig borgerlig dame til del.

Det bildet som tegner seg er altså at hverken Berta eller Gina vil bli betraktet av likesinnede i teatersalongen. Kanskje vil det befinne seg noen på galleriet, og de vil nok ha det riktig fornøyet når Gina sender avgårde en treffende replikk, men damene i parkett vil i mindre

---

<sup>31</sup> Jfr. Store Norske leksikon 1986, oppslagsord *veterinær*.

grad identifisere seg med dem. Man kan innvende at den sosiale mobiliteten var kommet såpass langt at det nok var flere kvinnelige publikummere som hadde en ringere bakgrunn, men til det er å si at det neppe var en bakgrunn de ønsket å slepes med i teateret. Med herrerne forholder det seg motsatt, for mennene i stykket er dels embetsmenn (lege og prest) om aldri så forsofne, dels høyborgerlige grosserere som Werles. Selv far og sønn Ekdal har en fortid som er respektabel nok. I Norge var ikke forholdene større enn at de fleste fra tid til annen kjente trusselen om økonomisk ruin, og hvem som helst kunne med gru se hvilken ulykke det medførte. At dette er noe av bakgrunnen for den dominerende plassen de mannlige karakterene har fått i resepsjonen av stykket holder jeg for sannsynlig. Det må rett og slett ha vært lettere for det mannlige publikummet å identifisere seg med mennene i stykket, enn for det kvinnelige publikummet å identifisere seg med kvinnene.

Som antydnet har skuespillets komiske trekk særlig forbindelse til Gina. Alle hennes forvanskninger av fremmedord, kombinert med en tørr slagferdighet i replikkfremførelsen, bringer tankene til Holbergs Perniller. Det er ikke noen fordel hvis hun skal bli gjenstand for identifikasjon og forståelse. Alle interesserer seg nemlig for hvorfor Jeppe drikker, men ingen spør seg hvordan Nille tross alt holder ut! Hun er og blir et krangete hespetre og en utro hurpe i den alminnelige oppfatning. Tilfeldigvis var det nettopp *Jeppe paa Bierget* som var det stykket som kunne matche *Vildandens* popularitet i 1885, da uroppførelsen sto på Den Nationale Scene i Bergen. For populært var det, med ni oppførelser våren 1885. Gjennomsnittet for en forestilling var til sammenligning tre-fire.(HIS 8k:65)

*Vildandens* sjangerblanding og de kompliserte relasjonene mellom karakterene er altså ingen fordel for at kvinnesakstemaet skal komme klart frem. Men det er der likefullt. Hvilket problem er det som settes under debatt i dette stykket om ikke ekteskapsproblemet? Skjærer vi vekk det overspente føleriet og den ulne idealismen, så står vi igjen med en kritisk undersøkelse av ekteskapet. Med det in mente kan man hevde at den som formulerer stykkets moral er Berta Sørby, og den som opplever den største tragedien og fortjener den største sympatien er Hedvig og hennes mor Gina Ekdal, født Hansen.

Som tilfellet var med Nora og Kristine i *Et dukkehjem*, får man også her mye igjen for å se på Gina og Berta som en konstellasjon. Likhetene er jo påfallende mellom dem rent biografisk. Berta har den jobben hos Werle som Gina tidligere hadde. De er venninner. Begge har betraktet Werle som en mulig ekteskapskandidat. Også rent personlige egenskaper deler de. De legger til rette for alt mulig praktisk i det stille og uten å påkalle oppmerksomhet. De smører maskineriet og glatter veien for sine medmennesker. Men så ser man forskjellene i forlengelse av dette. For slik Berta i utgangspunktet er litt bedre sosialt stilt enn Gina, slik har



hun også kommet lenger når det gjelder personlig frihet i det ekteskapet hun er i ferd med å gå inn i.

Gina har ikke tatt ansvar for å velge sitt ekteskap selv. Først var det moren som var tilrettelegger, siden var det Werle, etter at han hadde gjort henne gravid. Slik ble hun gift med Hjalmar. Ginas strategi etter den tid har vært å jobbe hardt og ikke tenke alt for mye på det. Kanskje har hun hatt i tankene at datteren skal få bedre muligheter enn henne, men slik har det jo ikke gått. Hedvig er vanskjøttet. Ikke får hun nok mat, ikke får hun skolegang, og hun får ingen hjelp med øyesykdommen hun trolig har arvet. Det er ikke utelukkende Ginas skyld, for det er Hjalmar som legger premissene for skolegangen (han har tatt henne ut av skolen, og vil undervise henne selv – noe han konsekvent forsømmer) og som spiser opp maten familien disponerer. Det er han som setter henne til å retusjere bilder med beskjed om at hun må ta ansvaret for øynene selv. Relling og Gregers står for betydelige overgrep mot Hedvig. Førstnevnte fordi han konsekvent innbiller familien at alt er i sin skjønneste orden, den andre fordi han hevder det motsatte og lanserer en hysterisk dårlig løsning. Men uansett har Gina abdisert fra ansvaret hun har overfor seg selv og datteren. Hun jobber seg halvt fordervet, men får nesten ingen ting igjen for det.

Bertas løsning er mye bedre. Hun må ha hatt et meget bevisst forhold til både ekteskap og personlig frihet svært lenge. Hun har giftet seg en gang og høstet følgende erfaring: ikke gift deg med en som drikker, hvor bra han ellers måtte være. Så har hun avvist Relling nettopp av den grunn. Dernest har hun valgt Werle. Det betyr at hun slipper hardt arbeid og at hun får en mann som nyter allmenn respekt. Det er i påfallende grad noe veloverveid over Bertas handlinger. Da Hjalmar påpeker at det sannelig var godt at hun ikke giftet seg med Relling i sin tid, svarer hun: «Ja det må De nok sige. Men jeg har alltid ta't mig i vare for at gå efter indskydelser. En kvinde kan da ikke kaste sig rent væk heller.»(HIS 8:172).

I motsetning til hva som har vært tilfelle med *Et dukkehjem*, så har ikke det realistiske nivået og Gina og Bertas rolle nådd frem hverken til publikum i sin alminnelighet, eller i den faglige resepsjonen. Slik sett har ikke Ibsen lyktes med stykket. Relling, Gregers og Ekdal har forført publikum, ikke ved å vekke beundring, men ved å fremkalle medlidenhet (i Rellings tilfelle) og vrede, og mest av alt har selvsagt Hedvigs skjebne rørt folk.

### 3.6 Et eksempel til etterfølgelse?

Berta Sørbys forhold til grosserer Werle er et eksempel på et sant ekteskap der fundamentet er full fortrolighet. Det er lett å forestille seg at det blir mer meningsfullt og givende enn Ginas ekteskap. I alle fall slipper Berta å frykte at hemmeligheter skal avsløres, og hun kan føle tilfredsstillelsen av å være satt pris på og være økonomisk velberget. Så kan det også hevdes at hun knapt løper noen stor risiko. Hvor skummelt er det egentlig å innrømme at man har hatt en beiler som man avviste fordi han drakk? Intet tyder jo på at det var et seksuelt forhold mellom Relling og fru Sørby og at det skulle ligge noen større sensasjon i historien. Det ser ikke ut til å være en spesielt romantisk relasjon mellom de vordende ektefolk: “Jeg skal visst aldri svigte ham. Og tjene og nytte ham som ingen anden, det kan jeg nu, da han snart blir hjelpeløs”, er ordene hun beskriver forholdet med. Attraksjonen i forholdet er ikke beskrevet ut over dette. Sammenlignet med Ginas ekteskap er ikke forskjellen noen annen enn at det er inngått i full åpenhet om kjensgjerningene. Det er hverken mer eller mindre romantisk, og det bryter hverken mer eller mindre med de sosiale konvensjonene. Vel, det er en annen forskjell. Grosserer Werle er overklasse, og fru Sørby kan te seg som overklasse. Mot dette står de lett komiske underklassefaktene til Ekdals. Rent psykologisk er det trolig slik at vi lettere tar i mot anbefalinger fra mennesker vi assosierer med eliten enn de som sosialt sett er situert lavere enn oss. Slik sett vil Berta Sørbys ekteskap lettere fungere som anbefaling enn Ginas. Dersom vi lar *Morgenbladets* anmelder av boken representere en publikumsoppfatning, så var kvinnenerollene forlagt til et miljø som kunne by på problemer når stykket skulle settes opp. “[E]gentlig burde skuespillerinnene forskånes fra å delta i enkelte av de partiene som de to kvinnerollene omfatter, og hvor det også forkommer replikker som bare kan vekke forargelse” (HIS 8k:38). Den anonyme anmelder sikter trolig til Hedvig og Gina, neppe Berta.

Den delen av intrigen i *Vildanden* som er knyttet til Gina og Berta spesielt, har ekteskapet som kjerne, og deres strategier i forhold til ekteskapet er det som i størst grad karakteriserer dem som personer. Retorisk sett lar Ibsen bevismidlene peke i retning av ekteskapet som et problem som må løses. Med unntak av gamle Ekdal og Hedvig – som alltid vil være hos mor og far – og Molvik – som ikke ytrer seg stort i det hele tatt – så er ekteskapet fremstilt om selve navet i tilværelsen for samtlige involverte. Det de skal bruke ekteskapet til er for mennenes vedkommende å få hjelp i det daglige og oppleve en lun atmosfære som kvinner kan skape. For barnet er ekteskapet den legitimerende rammen og den trygghetsskapende faktoren. Gregers har aldri kommet over at hans mor følte seg bedratt i sitt ekteskap, og

Hedvig tar sitt liv som en direkte konsekvens av at Hjalmar føler seg bedratt i sitt. Mens for kvinnene ser det ikke ut til å være mer konkret fordel med ekteskapet enn at de kan få muligheten til å være noe for andre i sosialt aksepterte former. Dette er imidlertid forhold som vies lite oppmerksomhet av dem. Gina er jo travelt opptatt med husbestyreri og unnamanøvre, og Berta er tilfreds med at hun er verdsatt.

Det er flere mulige resonnementer å trekke ut av *Vildanden*. De har enten utelatt premiss, eller en utelatt konklusjon, og er teknisk sett entymemer. Det første vil være (Premiss 1): Ekteskapet er viktig som legitimering av barn. Premiss 2: For barn er det ikke biologien, men følelsesmessig tilhørighet som er avgjørende når det gjelder foreldre. Konklusjon, utelatt: Ekteskapet er ikke nødvendigvis til glede for barn. Hedvig sammenligner seg med villanden i den forstand at hun identifiserer seg med dens ukjente opphav. Moralen hennes sier at foreldre burde være like glad i et barn som er lagt på en trapp og overlatt deres varetekt som et eget barn. Men både Gina og Hjalmar er fanget i et biologisk paradigme som tilsier at det ikke lar seg gjøre i virkeligheten. Derfor unnlater Gina å fortelle alt, og derfor truer Hjalmar med å gå fra kone og barn. Berta er den som klarer å overskride det biologiske forholdet til barnet. Vi må forutsette at Haakon Werle har fortalt henne at Hedvig kan være hans datter – og det kan selvsagt Gina ha fortalt henne også – og hun behandler Hedvig meget gavmildt og sjenerøst hele tiden.

Et annet resonnement handler om ekteskapet som arena for selvrealisering, og er særlig knyttet til Bertas rolle: Premiss 1: Ekteskapet skal først og fremst tjene som selvrealisering og sosial trygghet for kvinner. Premiss 2: Berta vil realisere seg selv ved å være til nytte for andre. Konklusjon (utelatt) Hadde Berta sett andre områder der hun kunne forsørge seg på en sosialt akseptert måte og være til nytte, så kunne hun like gjerne realisere seg der.

På et mer overordnet plan aner vi konturene av følgende resonnement i stykket. Premiss 1: For kvinner (og barn) er ekteskapet bare nødvendig fordi det er en sosial konvensjon. Premiss 2: Den sosiale konvensjonen er i ferd med å falle bort. Utelatt konklusjon: Ekteskapet er unødvendig for kvinner.

I den opinionen Ibsen henvender seg til, det vil si doxa i det solide borgerskap, vil det ligge som et uuttalt premiss i alle resonnementer at ekteskapet er en nødvendig ramme rundt livet for både barn og voksne. I *Et dukkehjem* utfordrer Ibsen denne oppfatningen ganske direkte, ved å la Nora forlate hjemmet og møte en framtid utenfor institusjonen. I senere stykker ser det ut til at Ibsen er mindre radikal, for der er det ingen som smeller igjen døren bak seg som

et tilsvarende bravurnummer. Gina og Berta i *Vildanden* utfordrer ikke ekteskapet direkte, tvert i mot. De fungerer bare indirekte som eksempler på at ekteskap virker overflødig, fordi de får så lite ut av det. Ginas prosjekt med å legitimere et barn mislykkes totalt, og hun ender kanskje opp som en like stor dåre som sin mann. Berta bytter inn lønnet arbeid som husholderske med ulønnet arbeid som det samme, i håp om å oppnå sosiale fordeler. Om hun lykkes med det er et åpent spørsmål, men som vi har sett er det ikke sikkert at hun kommer til å feire sosiale triumfer som fru Werle. Hennes fordel er imidlertid at hun gjør det i åpenhet og fortrolighet og at hun nyter sin manns respekt. Men kunne hun ikke nyte den respekten utenfor ekteskapet? Det spørsmålet er utelatt i stykket, men etter *Et dukkehjem* klinger det likevel med.

Gina er forstandig og arbeidsom, men mislykkes moralsk sett som mor fordi hun satser på et arrangert ekteskap som fundament for foreldreskapet. Dersom hun hadde foretatt en kritisk evaluering av Hjalmar Ekdal som livsledsager og medoppdrager av Hedvig ville han trolig falt igjennom. I stedet har hun stolt på ekteskapet som en trygg sosial ramme rundt både seg selv og barn, og hun har blitt skuffet og kanskje korrumpert. Bertas handlingsalternativ er bedre, fordi hun satser på fortroligheten som basis for ekteskapet.

## Kapittel 4 Analyse av *Hedda Gabler*

### 4.0 Kampen for tilværelsen

*Hedda Gabler* (1890) ble - med hederlige unntak – utsatt for negative kritikker, selv blant dem som pleide å glede seg til et nytt drama fra Ibsens hånd. Man ventet seg spennende og utradisjonelle kvinner, ikke minst etter *Gengangere* (1881), og det fikk man i fullt monn. Men det heftet noe ved Hedda, også sammenlignet med Helene Alving, og det var at hun ikke hadde noen *sak*: “Det var nettopp det som provoserte samtiden så voldsomt: Hedda vil ingenting, hun kjemper ikke for noe, men lar seg bare styre av egoisme og destruktive impulser”, skriver Ivo de Figueiredo, Ibsen biograf (de Figueiredo 2007:383).

Psykoanalytiker Lou Andreas-Salomé diagnostiserer Hedda allerede i 1892: “Hedda er den eneste av Ibsens Kvindeskikkelser hvis Liv ikke inneholder nogen Kamp eller Forvandling til noget nyt, men rolig forbliver ved den engang givne Livsform, fordi hun giver Selvmotsigelsen i sig Rum.” (Andreas-Salomé. 2001: 73-74).

Sammenlignet med *Et dukkehjem* og *Vildanden* har *Hedda Gabler* en uhyre tett og integrert komposisjon. Hvilke motiver de handlende har for å gjøre som de gjør og for å si det de sier er mindre åpenbart enn i tidligere Ibsen-stykker, og kanskje en av årsakene til at stykket er så populært hos dagens publikum. Siden Ibsens kompositoriske mønstre har blitt standard Hollywood-dramaturgi, er vi desto mer fortrolige med dem, og foretrekker et stykke der de fleste replikker er dobbeltbunnede og der hovedpersonen ikke er et opplagt forbilde.

Hedda og Jørgen Tesman kommer tilbake fra et halvt års bryllupsreise, og presenteres for sine respektive problemer: For det første er professoratet Jørgen har ventet på ikke nødvendigvis hans allikevel – og dermed har han muligens tatt seg vann over hodet økonomisk sett. Dette problemet løser seg riktignok svært raskt, siden konkurrenten Ejlert Løvborg ikke er interessert i jobben likevel. Heddas problemer ser ut til å være følelsesbetonte; hun elsker ikke mannen, føler seg intimidert av hans familie, blir sjalu på venninnen og klarer i løpet av et døgn å iverksette en intrige som hun mister kontrollen over og som leder til at hun skyter seg.

Det mørke og innestengte ligger over scenen fra første stund og forblir slik til siste slutt. Det er høst, og gardinene er trukket for. Personene er få, og selv piken Berte får et preg av tung dramaturgisk nødvendighet over seg, arvet som hun er fra Jørgen Tesmans barndomshjem hos tante Julle og tante Rina. Alt i dette stykket er tettvevet, det er knapt løse tråder. Dialogen mellom Tesman og hans tante i første akt utgjør en innledning som på overflaten fremstiller

han som en begavet akademiker og henne som den inkarnerte oppofrelse, mens underteksten forteller at Jørgen er et godmodig fe og hans tante en beregnende *golddigger* og en kriger:

**TESMAN**

Å, tante, – aldrig blir du da træt af at ofre dig for mig!

**FRØKEN TESMAN** *rejser sig og lægger hænderne på hans skuldre*

Har jeg da nogen anden glæde i denne verden end at jævne vejen for dig, min kære gut? Du, som hverken har havt far eller mor at holde dig til. Og nu står vi ved målet, du! Det kunde sé sort du imellemstunder. Men, gud ské lov, nu er du ovenpå, Jørgen!

**TESMAN**

Ja, det er i grunden mærkeligt, sådan som alting har føjet sig.

**FRØKEN TESMAN**

Ja, – og de, som stod dig imod – og vilde stænge for dig, – de får såmæn ligge under. De er faldne, de, Jørgen! Han, som var dig den farligste, – han faldt nu værst, han. – Og nu ligger han der, som han har redet for sig, – stakkers forvildede menneske. (HIS 9: 24-25)

Ordvalget til frøken Tesman tør minne om at kampen for tilværelsen i 1890 har flyttet helt inn i stuene til gamle jomfruer som har de aller største sosiale ambisjoner på vegne av familien. Nevøen hun har oppdratt ligger godt an i den beinharde konkurransen om å hevde seg i samfunnet, og nå er han snart i mål. Aller mest fornøyd er tanten og nevøen med at de har kapret selveste Hedda Gabler som hustru til den vordende professor. Når Hedda rett etterpå avslører at det muligens er barn i vente, er det hele fullbrakt for tantens vedkommende. Da gjør det ikke så mye at Hedda har satt henne på plass med den famøse hattehistorien<sup>32</sup>, frøken Juliane Tesman ser at en fullstendig seier er innen rekkevidde når bare professoratet og barnet materialiserer seg. Derfor har hun satset inntekten sin på innkjøp av inventar til statsrådinne Falks villa og derfor kan hun knapt holde seg unna de nygifte, å nyte seierens frukter er for fristende.

---

<sup>32</sup> Hedda later som om hun tror frøken Tesmans hatt er tjenestepikens, og kan dermed høylytt ergre seg over at den ligger i stuen. Slik kan hun få uttrykk for noe som plager henne, men som de gode manerene hennes forbyr henne å gjøre direkte. Mange har tolket det som virkelig dårlig oppførsel fra Heddass side, men det er faktisk uttrykk for en temmelig stor selvbeherskelse å ikke ta den innpåslitne tanten skikkelig fatt. I Punch's parodi på Hedda Gabler (i norsk oversettelse fra 1893) er den merkelige trangten til å besøke nygifte før frokost blant tingene det harseleres mest med. (Anstey 1978: 29)

Hedda virker deprimert i utgangspunktet, og etableres som den nygifte sorgløsheten rake motsetning:

**TESMAN** *tar morgenskoene op fra gulvet*

Hvad er det du står og ser på, Hedda?

**HEDDA** *igen rolig og behersket*

Jeg står bare og sér på løvet. Det er så gult. Og så vissent.

**TESMAN** *pakker skoene ind og lægger dem på bordet*

Ja, vi er jo også ude i September nu.

**HEDDA** *atter urolig*

Ja tænk, – nu er vi allerede i – i September. (HIS 9: 33)

Her antydes det at i hennes øyne er hun på vei inn i livets høst – i en alder av 29 – ikke at hun står på terskelen til “det virkelige livet” som hustru, vordende mor og ledende vertinne i selskapslivet. Dermed er ikke de senere hendelsene med Thea og Løvborg noe som forsurer stemningen, de representerer tvert i mot et oppkvikkende vendepunkt. Thea representerer riktignok et problem siden Hedda åpenbart er sjalu på henne, men hun presenterer en utfordring som hun vil ha ekteparet Tesmans hjelp til å løse: Hvordan hindre den nyopptørkede og geniale Ejlert Løvborg fra å havne på fylla igjen? Jeg tror at det befinner seg en “sak”, det vil si en løsning på Heddas eksistensielle krise, skjult i stykket. Vi vil se konturene av den i fremstillingen av Thea, og i den pussige identifikasjonen mellom bok og barn som gjøres i stykket.

#### 4.1 Hedda og Theas etos i resepsjonshistorien

Få vinklinger er mer utbredt innen Ibsen-forskningen enn den med kvinnene. Fra første stund har kommentarene om stykkene, og ganske særlig *Et dukkehjem* og *Hedda Gabler*, dreid seg om kvinneperspektivet og forfatterens mer eller mindre eksplisitte feminisme. Ragna Nielsens foredrag i Norsk Kvindesagsforening fra 1892 er betegnende i så måte. Nilsen karakteriserer Hedda som feig og Thea som dum, men begge er lang å foretrekke fremfor Solveig.<sup>33</sup> Nielsens perspektiv er viktig fordi hun nettopp vurderer karakterenes gjøren og laden som handlingsalternativer som virkelige kvinner kan vurdere å etterape. Hun benytter stykkene til egne feministiske mål, og viser derigjennom hvordan Ibsens retorikk fungerte for en samtidig leser.

---

<sup>33</sup> Nielsen. 1892:52

En del av kommentarlitteraturen har handlet om bipersoner som speiler hovedpersoner, slik som Thea/Hedda og Kristine/Nora. Mye av det som har blitt skrevet har hatt som mål å belyse karakterene som typer (mørk/lys, femme fatale/madonna etc.). Slik kan for eksempel Stig Sæterbakken beskrive Hedda handlinger som preget av beregnende listighet og kløkt, mens Theas ditto er «ren og skjær hengivenhet, [...]pur, uforstilt oppofrelse». Hedda er heks, Thea er Snehvit, skriver han (Sæterbakken 2001: 47). Peter Serck følger opp med en lignende dikotomi; Hedda er en lady Macbeth, Thea er vennlig og oppbyggelig (Serck 2001: 54). Av de tre bipersonene som denne oppgaven dreier seg om, er det helt klart Thea Elvsted som har fått den mest utførlige behandlingen i kommentarlitteraturen. Som vi har sett er det Thea som gjerne kommer best ut i vurderingen, og noe av gåten ved stykket er hva Ibsen i det hele tatt kan ha ment med å konstruere et så fælt kvinnfolk som Hedda.

Harold Bloom ser Shakespeares Iago og Edmund som Heddas forløpere, og karakteriserer henne som sadomasochistisk, manipulerende, morderisk og suicidal. Hun er ikke ond, snarere preget av en lekenhet som har gått sur. Hun er et formidabelt menneskelig troll med negativt og ødeleggende talent, oppsummerer Bloom. (Bloom 1994: 350 – 354) Mye av Hedda-resepsjonen handler om den avvikende kvinnen, enten hun er essensielt ondskapsfull eller psykologisk sett miljøskadd og hysterisk. Mange ser Thea som det gode motstykket hennes, Hedda burde rett og slett ha vært slik Thea er.

Ragna Nilsen er et både tidlig og interessant unntak. I 1892 skriver hun at “*For mig er Hedda Gabler og Thea Elvsted det inkarnerede resultat af mændenes opfatning af kvinderne og mændernes behandling af kvinderne gennem aartusinder*” (Nilsen 1892: 44). Nilsens psykologiske lesning av stykket underslår ikke kontrasten, men påpeker parallelliteten. Både Hedda og Thea er resultat av det mannlige tyranniets historie, og er blitt åndelig lemlested: “De har begge, de som alle kvinder, vokset op med den bevidsthed, at det for dem ingen pligt var, at udvikle sine evner, at ruste sig til at udføre et arbejde i verden, det arbejde, som deres naturlige evner anviste dem som deres.” (Nilsen 1892: 45). Nilsens antropologi er dessuten avvikende i samtiden. Hun mener at Hedda representerer en temmelig stor gruppe kvinner som hverken finner glede i ekteskap eller barn, og at det er en del av deres natur. Dersom kvinnerollen ikke hadde vært så snever at alle er forventet å gifte seg og få barn, så hadde det heller ikke vært et problem, mener Nilsen. Det er altså samfunnets holdninger og det gamle patriarkatet som har skylda for at Hedda blir ondskapsfull, listig, hyklersk, begjærlig, intrigant, løgnaktig, tyvaktig, feig og misunnelig. Mens Heddas egentlige egenskaper er preget av adelig fornemhet, noe stolt og fritt. Thea er derimot tilpasset kvinneidealet, hvis vi



ser bort fra at hun stikker av fra fogden: Hun er fryktsom, hjelpeløs, lettskremt, forvirret, ubegavet, moderlig, fordringsløs og krypende. Siden hun ikke eier selvfølelse får hun heller ingen respekt. Hun er like mye et offer for patriarkatet, og i sine relasjoner er hun like prostituert som Hedda – og de fleste andre gifte kvinner i samtidens Norge. Begge er med andre ord representative, troverdige og gjenkjennelige kvinneskikkelser, og begge er fulle av feil, men Hedda er tross alt fornem, stolt og fri, mens Thea er dum – mener kvinnesakskvinnen Ragna Nilsen.

En moderne autoritet på feltet som Astrid Sæther, har en fremstilling av Thea og Hedda som er beslektet med Ragna Nilsens i ett henseende, nemlig at Thea nedvurderes og Hedda oppvurderes tilsvarende. Thea (og tante Julle) er selvrettferdige og egoistiske “morsfigurer” som oppdrar mentalt skakkjørte barn, og har en konserverende funksjon i samfunnet. (Sæther 2000: 85-89) Tante Julle og Theas atferd er ubevisst motivert av et ønske om å tilrane seg makt på det eneste området som var åpent for kvinner, nemlig omsorgsfeltet. Hedda er derimot en historisk overgangsfigur som må gjøre opprør mot en rolle som er klam, trang og begrensende. Joan Templeton gir også en grundig karakteristikk av Thea Elvsted og Hedda, og som Nilsen og Sæther stiller hun seg på Heddas side i vurderingen av dem. Thea er ikke noe forbilde, og det livet hun fremstiller som givende er det knapt – i hvertfall ikke for Hedda: “ [...] what sort of satisfaction could Hedda Gabler Løvborg have felt in keeping her husband of the bottle and taking dictation for his books? And in what way would being a man’s nurse/secretary constitute a more fulfilling life than being a society hostess? (Templeton 1997: 222) Templetons retoriske spørsmål er på sin plass, det er ikke tvil om at det som kan virke tilfredsstillende for Thea neppe vil være det for Hedda. Hun har ikke til hensikt å leve livet som tjenende ånd. Men er det tjenende ånd Thea er?

#### **4.2 Thea som Heddas reliev: forstandighet, dyd og velvilje**

Thea Elvsteds historie er satt sammen som en stadig veksling mellom arbeidsrelasjoner og mer eller mindre romantiske pardannelser. Vekslingen er glidende, og det er ikke helt klart hvor aktiv deltagende Thea er i prosessen.

Thea er født Rysing og er opprinnelig fra byens midlere eller lavere borgerskap,<sup>34</sup> hun har gått på “instituttet” sammen med en generalsdatter, og hatt en flirt gående med den unge Jørgen Tesman. Hun begynte på et tidspunkt å arbeide som guvernante for en fogd Elvsted som holder til “oppe i slig en afkrog”, som Jørgen Tesman uttrykker det (HIS 9: 36). Siden gifter

---

<sup>34</sup> Hedda Gabler må foregå i Christiania, i følge HIS k9:156, siden kombinasjonen av universitetsby og dampskip som hovedforbindelse til kontinentet utelukker alle andre muligheter.

de seg, og hun blir i stedet barnas stemor. Den neste overgangen fra profesjonell til emosjonell relasjon er i forhold til Ejler Løvborg. Først arbeider han for henne som huslærer, dernest arbeider hun for han (ubetalt må vi tro) som sekretær og muse. Det er litt uklart, men et eller annet arbeidsfellesskap har de gående, og det er knyttet til den boken som blir utgitt i Løvborgs navn. Etter en tid blir Theas følelser for Løvborg så sterke at hun forlater mann og barn, samt sitt gode navn og rykte, og rømmer etter Løvborg til byen. Den siste pardannelsen er bare antydning. I siste akt finner Thea og Jørgen Tesman sammen i arbeidet med å rekonstruere Løvborgs manus. At det kan utvikle seg til et romantisk parforhold er nok så opplagt. For det første har de hatt et godt øye til hverandre tidligere, før de ble gift på hvert sitt hold. For det andre sørger de for at de kan arbeide utenfor hjemmet, uforstyrret av Tesmans kone. For det tredje har de ingen hindringer lenger etter at Tesman blir enkemann og Ejler Løvborg er død.<sup>35</sup> Men inntil videre, i stykkets faktiske handling, er det et profesjonelt og vennskapelig forhold mellom de to.

Det lar seg gjøre å referere intrigen i *Hedda Gabler* med Thea som hovedperson. Etter å ha innledet et forhold til Ejler Løvborg og unnfanget “et barn” (altså boken) med ham, smiler lykken. Når faren truer ved at Løvborg drar til byen og dermed risikerer å falle tilbake til gamle synder og tung drikking, tar modige Thea affære og ber om hjelp av sine gamle bekjente, ekteparet Tesman. Første vendepunkt i historien inntreffer når det viser seg at hjelperen fru Tesman er en motstander og rival – og bitte lite grann sprø. I et dramatisk høydepunkt – etter at rivalinnen har drept først “barnet”, dernest elskeren Løvborg, tar hun sitt eget liv. Dermed kan Thea finne sammen med den andre hjelperen, som når det kommer til stykket har vært den virkelige elskeren hele tiden, og dette er da peripetien. Sammen skal de blåse liv i barnet og leve med det som sitt eget. Denne intrigen har stoff i seg til en komedie eller en etisk tragedie. Her får folk tilsynelatende som fortjent.

Referatet over er selvsagt absurd og fortegnet, men man bør legge merke til hvor utarbeidet skikkelsen Thea Elvsted er. Ibsen har gjort seg voldsom flid med henne, sammenlignet med Kristine Linde og Berta Sørby. Thea er på scenen i en tredjedel av handlingen (66 av 192 sider i HIS 9).

---

<sup>35</sup> Så vidt jeg kan skjønne er det bare tante Julle som kan true forholdet – det spørres om Thea er riktig god nok for familien Tesman, når det kommer til stykket.

I tilfellet Kristine Linde så vi at noe av det som konstituerte henne som type var hennes fornuft. I 1879 kan åpenbart Ibsen se for seg en kombinasjon av det å finne sitt *raison d'être* i å være noe for andre – det være seg en mer eller mindre fremmed mann og hans barn, eller egne søsken og gamle foreldre – og det å være et fornuftsvesen som klart og rasjonelt ordner sine saker slik at livet blir på skap omtrent slik man vil ha det; skikkelig, ordentlig og med mening. I *Vildanden* fem år senere er bildet litt endret. Riktignok er Berta Sørby fornuftig, og hun har selvrespekten i orden, men hun finner seg et liv som temmelig sikkert blir den ubetalte husholderskens om hun er aldri så godt gift. Det ser ut til at Ibsen begynner å miste illusjonen om det meningsfulle i å være personlig assistent for “store menn”. Både Kristine og Berta hadde det fortrinn at de virket mer oppegående enn sine respektive hovedpersoner, men i 1890, med *Hedda Gabler*, er det slutt. Thea Elvsted er ganske enkelt litt dum.

I sideteksten introduseres hun for det første med “*et forskræmt spørgende udtryk.*” (HIS 9: 37). Dette lett tåpelige oppsynet akkompagneres av manglende forstand på ironi og doble betydninger, og slette lyveferdigheter. Hun lyver ofte, og for å opprettholde tilliten hos mannen hun vil ha og unngå skandale i det lengste, men hun fatter dårlig hvor hjelpeløst det er:

**HEDDA** *går hen til fru Elvsted, smiler og siger dæmpet*

Se så! Nu slog vi to fluer med *et* smæk.

**FRU ELVSTED**

Hvorledes mener De det?

**HEDDA**

Forstod De ikke, at jeg vilde ha' ham afsted?

**FRU ELVSTED**

Ja, for at skrive det brevet –

**HEDDA**

Og så for at få tale alene med Dem.

**FRU ELVSTED** *forvirret*

Om dette samme!

**HEDDA**

Ja just om det.

**FRU ELVSTED** *angst*

Men der *er* ikke mere, fru Tesman! Virkelig ikke mere!

**HEDDA**

Å jo såmæn er der så. Der er betydelig mere. Så meget forstår jeg da. Kom her, – så sætter vi os rigtig fortrolig sammen. (HIS 9: 45-46)

Thea var vært gift med fogden hun tidligere arbeidet for som guvernante og husbestyrerinne i fem år, men etter at Ejlert Løvborg kom i huset som barnas lærer har hun mistet sansen for ektemannen:

**FRU ELVSTED**

Å, jeg véd ikke, hvad han gør. Jeg er visst bare nyttig for ham. Og så koster det ikke så stort at holde mig. Jeg er billig.

**HEDDA**

Det er dumt af dig.

**FRU ELVSTED** *ryster på hovedet*

Kan ikke være anderledes. Ikke med ham. Han holder visst ikke rigtig af nogen anden end sig selv. Og så kanské lidt af børnene. (HIS 9:51)

Ved siden av å være dum, er Thea modig og forelsket i første akt. Hun imponerer Hedda med å forlate mann og barn og reise til byen for å være sammen med Ejlert Løvborg. Antagelig er det denne romantiske heltinnedåden medvirkende til Theas suksess hos en mengde kritikere. Det er et preg av Anna Karenina her – bortsett fra at russerinnen ikke var dum, og dessuten var stolt som Hedda. Mot er en opplagt dyd. Som hun selv bemerker er Thea også billig. Selvsagt sikter hun til at ektemannen bruker lite penger på hennes personlige behov (som klær) og således er rimelig i drift, men sikkert også til at hun tidligere fikk betalt for det arbeidet hun nå gjør gratis, og dermed til og med har spart ham for utgifter. Heri er hun godt orientert om det økonomiske aspektet ved ekteskap. Men det er ikke penger Thea bryr seg om, det er ære. Den ære som en bok kan avstedkomme. Dersom Theas ambisjon bare hadde vært å være noe for andre så ville det ha vært meningsløst å forlate mann og barn. Da Løvborg slår opp med henne, gjør hun det klart hva som motiverer forholdet: Det er hennes eierskap til boken – et eierskap Løvborg ikke benekter:

**LØVBORG** *ser på hende*

Min og Theas bog. For *det* er den.

**FRU ELVSTED**

Ja, det føler jeg, at den er. Og derfor så har jeg også ret til at være hos dig, når den kommer! Jeg vil sé på, at der strøes agtelse og ære over dig igen. Og glæden, – glæden, den vil jeg dele med dig. (HIS 9:159)

Det er åpenbart ikke individet Løvborg hun er forelsket i, men den glansen han kaster. Som sekretær vil hun snylte på fruktene av Løvborgs intellekt<sup>36</sup>. Æren og aktelsen boken vil skape for forfatteren skal omformes til en glede som også hun kan ta del i. Det blir klart noen få timer senere, for enda før hun vet sikkert at Løvborg er død, har hun hoppet over til et nytt vertsdyr som hun kan parasittere på. Nå er det Tesman som skal befordre den selvfølelsen hun bare kan skaffe seg indirekte, via en forfatter. Når Løvborg ikke lenger har noen bok, så har han heller ingen glans, men det kan Tesman få dersom han klarer å sette sammen notatarkene sammen med henne.

**HEDDA** *som før*

Nej tænk det! (*farer let med hænderne gennem fru Elvstedes hår*) Er ikke det underligt for dig, Thea? Nu sidder du her sammen med Tesman, – ligesom du før sad med Ejler Løvborg.

**FRU ELVSTED**

Å gud, hvis jeg bare kunde beånde din mand også.

**HEDDA**

Å, det kommer nok – med tiden.

**TESMAN**

Ja, véd du hvad, Hedda, – jeg synes virkelig, jeg begynder at fornemme noget sådant. Men sæt så du dig hen til assessoren igen. (HIS 9:200-201)

Hvilken ”beånding” er det Thea bevirker på menn? Er det at det lille ”tossehodet” får dem til å føle seg store, sterke og kloke?<sup>37</sup> Ingen ting ved fremstillingen av Thea får henne til å virke beregnende. Det er derfor ikke grunn til å tro at hun forventer at Hedda skal opphøre å være

---

<sup>36</sup> Det foreliggeringen ingen indikasjoner på at Thea deltar med selvstendig refleksjon i Løvborg bok, jeg forutsetter derfor at hennes eierskap til boken er indirekte, via Løvborg.

<sup>37</sup> Vi får en anelse av hva Ibsen kan sikte til i den scenen der Hedda innbiller Jørgen at hun har brent Løvborgs manuskript for hans skyld: “Men at du brænder for mig, Hedda, – det skal så sandelig tante Julie ha’ del i! For resten gad jeg vide, jeg, om sligt noget er almindeligt hos unge koner, du? Hvad?” (HIS 9:178) Å dømme etter Tesmans reaksjon kan man i grunn gjøre hva som helst og slippe unna med det dersom man bare sørger for å fremstille det som et slags offer til hans ære. Det kan åpenbart komme ut på ett om man ligger til sengs og broderer tøfler eller svir av hans kollegas manuskript på morgenkvisten.

Jørgen Tesmans kone. Da gjenstår bare den muligheten at hun vil nære seg på boka til Løvborg. Hvordan det skal la seg gjøre er en annen sak.

Theas karaktertrekk er med andre ord ikke udelt positive. Theas forstand er mangelfull med hensyn til ironi og doble betydninger, men hun har vett nok til å gi opp en tapt sak, det vil for hennes vedkommende si en tapt mann. Hun har heller ingen overdreven forventninger til andre. Hennes moral ikke bedre enn at hun går bak ryggen på både Løvborg og sin ektemann, på den annen side er det gode grunner til å tro at hun vil dem godt. “Det er bedre å bli kritisert for uforstand enn for mangel på god vilje”, sier Cicero<sup>38</sup>, så langt på vei klarer Thea seg bra. Fra et feministisk synspunkt sliter Thea likevel med troverdige karaktertrekk. Hun har riktignok ambisjoner om å bidra til å forløse et viktig kulturhistorisk verk, men det virker som det egentlige målet er å sole seg i glansen fra verket, ikke å formidle noe hun selv måtte ha på hjertet.

Hvordan er Thea Heddass relieff? Kontrastene er altså det mest påfallende, også sosialt. Generaldatteren Hedda tilhører et sosialt sjikt som noen omtaler som aristokratisk, og som åpenbart ligger et hakk høyere enn Jørgen Tesman og Thea Elvsted – om ikke assessor Brack. Hedda er en dyr investering for Jørgen, hun forventer ridehest, livrétjener og nytt piano, og hun har giftet seg på utsiktene til å føre et selskabelig hus. Men hun har ingen penger selv. Hedda er trofékone, hennes verdi ligger i de andres forestillinger om den engang uoppnåelige frøken Gabler som til hest og med fjær i hatten raget over det midlere og lavere borgerskapet de selv tilhørte. Om det aristokratiske ved henne bare er et skinn, så har det ikke desto mindre festet seg i hennes utsøkte manerer og høflighet. Oppførselen hennes ansikt til ansikt med andre er upåklagelig, selv overfor den avsidende tanten som ustanselig renner ned dørene hos henne, også tidlig om morgenen.

De to siste dagene hun lever forsøker hun å iverksette noen prosjekter, på tross av undergangsstemningen hun er i. Det første er å tenke seg ektemannen som statsminister. Det forslaget blir avvist av Brack fordi Tesman ikke er velhavende nok:

## **HEDDA**

[...] Tror De altså, det vilde være så rent umuligt, at Tesman kunde bli' statsminister?

---

<sup>38</sup> Cicero: *Orator*, her sitert etter Andersen 1996: 2

**BRACK**

Hm, – sér De, kære fru Hedda, – for at bli' *det* måtte han nu for det første være en temmelig rig mand.

**HEDDA** *rejser sig utålmodig*

Ja, der har vi det! Det er disse tarvelige vilkår, jeg er kommet ind i –! (*går henover gulvet*) Det er *dem*, som gør livet så ynkeligt! Så rent ud latterligt! – For *så* er det.  
(HIS 9:89-90)

Det økonomiske handlingsrommet som Hedda hadde forestilt seg – og som hun var blitt forespeilet<sup>39</sup> da hun aksepterte frieriet fra Tesman – er avlyst eller midlertidig utsatt. Selv med professorlønn er det mer enn tvilsomt om Tesman har det som skal til for å bli statsminister. Det andre prosjektet er hverken politisk eller økonomisk, snarere eksistensielt. Det er vagere og dels formulert i symbolske og mytologiske termer:

**HEDDA**

Klokken ti, – da kommer han altså. Jeg ser ham for mig. Med vinløv i håret. Hed og frejdig –

**FRU ELVSTED**

Ja, gid det var så vel.

**HEDDA**

Og da, ser du, – da har han fått magten over sig selv igen. Da er han en fri mand for alle sine dage.

**FRU ELVSTED**

Å gud, ja, – dersom han bare vilde komme således, som du ser ham.

**HEDDA**

Således og ikke anderledes kommer han! (*rejser sig og går nærmere*) Tvil du på ham så lenge du vil. Jeg tror på ham. Og nu skal vi prøve –

**FRU ELVSTED**

Der stikker noget under med dig, Hedda!

**HEDDA**

Ja, der gør. Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha' magt over en menneskeskæbne.

**FRU ELVSTED**

---

<sup>39</sup> De økonomiske betingelsene har nok vært antydnet temmelig indirekte. I Heddas krets kan vi gå ut fra at penger er "noe man har, ikke noe man snakker om".

Har du da ikke det?

**HEDDA**

Har det ikke – og har aldrig havt det. (HIS 9:125-126)

Planen er at Ejler Løvborg skal drikke alkohol igjen uten å miste kontrollen, han skal være beruset, men ikke havne i rennestenen. Fra før av har nok Hedda en sterk mistanke om at den skyggen som sto mellom Løvborg og Thea, og som nok var en like stor inspirasjon for ham som fru fogden, var Hedda selv, og ikke noen rødhåret sangerinne. Men ingen kan ta fra Thea at hun har fått Løvborg ut av alkoholmisbruket ved rett og slett å fjerne alkoholen fra livet hans. Sett fra Heddas perspektiv ville det imidlertid være en enda større bragd å få ham til å mestre alkoholen, og det er det hun nå har iscenesatt. Det ser selvsagt ganske stygt ut, og det går også galt. Karaktertrekket velvilje blir svært belastet for Heddas vedkommende av at Løvborg ikke lever opp til forventningene hennes. Men hva om det hadde lyktes? Hva om Løvborg hadde kommet tilbake klokka 10, med “vinløv i håret”? Hadde Heddas prosjekt blitt vurdert som manipulerende og ondskapsfullt da? Jeg ser ikke bort fra at da ville det hele blitt vurdert som ganske storartet.

At Løvborg blir Heddas prosjekt er selvsagt et utslag av sjalusi overfor Thea, men det er også litt tilfeldig – det var ikke så mye annet for hånden. På et overordnet plan gjelder det jo å ha makten over et menneske, som hun sier. Det virker som en opplagt selvmotsigelse at det å få makten over et menneske er å frigjøre det. Det er imidlertid et kjent motiv hos Ibsen, ikke minst kjenner vi det fra *Vildanden*. Da er det Gregers Werle som skal frigjøre hele familien Ekdal, og det nettopp ved å få makt over Hjalmar Ekdals sinn, å frigjøre “det storladne” i ham. Werles prosjekt ender verst mulig; det preller fullstendig av på de voksne, og sender Hedvig i døden. I et eksistensielt perspektiv er det mest nærliggende subjektet å få makten over ens egen person. Det er jo også det Hedda havner på tilslutt. Hvorfor ikke ta makten over seg selv fra første stund i stedet for å gå veien om sakesløse “kamerater”?

Heddas forstandighet finner vi i hennes språklige mesterskap, hennes iscenesettelseskunst og regigrep. Hun har opplagt en tendens til å feilberegne rolleinnhavernes ferdigheter, for hverken Tesman eller Løvborg mestrer oppgavene de har fått. I tillegg har hun ingen sosial kompetanse utenfor sitt nærmeste miljø. Heddas moral er hennes verste karaktertrekk. Hun må ta det moralske ansvaret for at manuskriptet blir ødelagt og Thea og Løvborgs forhold går fløyten. Løvborgs død får han ta ansvaret for selv, men Hedda slipper ikke unna at hun har



oppfordret ham til selvmord og gitt ham et våpen. Det kan imidlertid tolkes som en form for velvilje overfor Løvborg. En død i skjønnhet er et ideal for henne, og det at hun betror ham den oppgaven kan riktignok oppfattes som utslag av ren og skjær galskap, men det er også mulig å lese det som ideologisk motivert. At hun skyter seg en kule for tinningen til slutt styrker den hypotesen. Hedda ser i det hele tatt ut å ville sine omgivelser godt, det er bare det at hennes oppfatning av hva som er godt overhodet ikke harmonerer med omgivelsenes.

### 4.3 Patos og tragedie

Det er stort sprik i hvordan kritikken har oppfattet Heddas siste gjerninger, fra slutten av tredje akt da hun brenner manuset og til siste slutt da hun skyter seg. Eivind Tjønneland påpeker at det finnes en feministisk kritikk som “tror at Hedda heroisk skyter seg for dermed å gå til grunne på sine flotte idealer i stedet for å utholde “det latterlige og lave”.” (Tjønneland 1993: 48) Han har opplagt et poeng i at tilskuerens kjønn og kritikerens eventuelle feministiske sinnelag spiller en vesentlig rolle for hvordan man oppfatter Hedda. Fra første stund har stykket - og Hedda-skikkelsen - blitt vurdert høyere av kvinner enn av menn. Blant de kvinnelige kritikerne som mislikte Hedda finner vi typisk nok den i kjønnspolitisk forstand notoriske Sigrid Undset (Templeton 1997: 207), og når vi i våre dager ser flere menn enn før (men dog ikke Tjønneland) som ser det heroiske potensialet i henne, så kan det gjerne skyldes at langt flere menn er feminister i dag sammenlignet med for 120 år siden.

Hvilke følelser legger teksten opp til at vi skal få for Thea og Hedda? Hva slags patos skaper de? Thea er altså dum, modig og ærekjær. Betrakter vi henne sammen med Tesman, som teksten legger opp til at hun kommer til å inngå kompaniskap med, kan det være fristende å sitere skriften: “Salige er de tålsomme, for de skal arve jorden” (Matt. 5.5). Det er nemlig slik at de to går seirende ut av stykket på flere vis. For det første så er de i live. For det andre så har de et prosjekt de sikkert kommer til å fullføre. Nidkjære samlere som de er, kommer de trolig til å sette sammen en bok som blir en like stor suksess som Ejler Løvborgs forrige bok, og dermed er Tesmans karriere sikret, og Thea kan glede seg med ham. Det man ikke så lett legger merke til med de to er den nærmest glade iveren som de uttrykker under dekke av å hylle Løvborgs minne, nå da de har fått råmateriale til å skaffe seg selv mening i tilværelsen:

#### **TESMAN**

Det *skal* gå! Det *må* gå! Jeg setter mit liv ind på dette her!

#### **HEDDA**

Du, Jørgen? Dit liv?

**TESMAN**

Ja, eller rettere sagt al den tid, jeg kan råde over. Mine egne samlinger, de får ligge sålænge. Hedda, – du forstår mig? Hvad? Det er noget, jeg skylder Ejlerts eftermæle.

**HEDDA**

Kanske det.

**TESMAN**

Og så, kære fru Elvsted, så vil vi ta' os sammen. Herre gud, det nytter jo ikke at ruge over det, som sket er. Hvad? Vi vil sé at komme så vidt til ro i sindet, at –

**FRU ELVSTED**

Ja, ja, herr Tesman, jeg skal prøve så godt jeg kan.(HIS 9:189)

Tesman og Thea spiller ikke tiden på tapte saker, her er det lutter borgerlig flid og nøysomhet. Dramaturgisk sett er det et viktig grep å koble Tesman og Thea, for så blir deres felles tåpelighet tilstrekkelig klar. De ligner jo på flere vis. Tesman liker også å være personlig assistent, ikke minst så har han uttrykt glede over å varte opp Hedda. Og slik Thea har lånt sitt lys fra Løvborg, slik har Tesman solt seg i lyset fra generaldatteren. Koblingen mellom de to forsterker egenskapene og gjør deres grellhet tydeligere, det er ikke slike typer som appellerer til følelsene våre. De blir for små, gniene og innskrenkede. Fremtiden er derimot mot deres side, tilpasset tidens krav som de er.

Tilsvarende kan det svare seg å se Hedda og Løvborg under ett. De to har det felles at de både trenger sine respektive partnere, de respekterer dem i noen grad til og med, men gjennomskuer dem også. Det ligger som en forutsetning i stykket at Løvborgs bok er ekstraordinær og at den representerer noe nytt. Som akademisk verk er det ikke konserverende og tilbakeskuende, tvert i mot er det fremtidsorientert og spekulativt. Like fullt går det nedenom og hjem med Løvborg, og det hadde det nok gjort før eller siden uten hjelp fra Hedda. Husk at Thea frykter at Løvborg skal havne på fylla, hun er faktisk livredd. Det er grunn til å tro at med mindre noen med makt eller list og lempe holder ham fra det, så kommer han til å havne på horehus og miste dokumentene sine i grøfta, og han kommer til å ruinere alle sjanser for konvensjonell suksess. Denne determinismen hviler også over Hedda-skikkelsen. Hos henne er den i midlertid knyttet til det aristokratiske som historisk sett er i ferd med å utspille sin rolle i en tid da borgerskapet overtar alle maktposisjoner. For Hedda er det bare to muligheter: enten må hun sette seg i livbåten og innfinne seg i rollen som fru Tesman, eller så får hun stå på broen og gå ned med fulle pontifikalier. *Saken* i tilfellet Hedda

er at skuta går ned uansett. Og deri ligger både det tragiske og all patos. Hedda opplever at hun er ferdig allerede før hun giftet seg med Tesman: “Jeg havde virkelig danset mig træt, kære assessor. Min tid var omme – (*farer let sammen*) Uh nej, – det vil jeg da ikke sige alligevel. Ikke tænke det heller!” (HIS 9:78). De to siste setningene i sitatet er i grunnen det som rettferdiggjør resten av intrigen frem til siste scene. Hedda orker ikke å ta inn over seg det hun allerede tenker, nemlig at livet slik hun vil ha det er over. Det betyr også at omslaget i hennes liv slettes ikke er at hun ikke lyktes med å sette vinløvet i håret på Ejler Løvborg, for logisk sett må det ha inntruffet før hun giftet seg med Jørgen Tesman. Med andre ord er ekteskapet en frukt av Heddas tragedie. Den konkrete hendelsen i fortiden som hinter til et slikt omslag er da Hedda bryter med Løvborg. På det tidspunktet vedgår Hedda å ha hatt et “livsbegær” knyttet til samværet med nettopp Løvborg, men det er som forteller og ikke elsker han var noe for henne:

**LØVBORG**

Ja, men frejdigt alligevel. Spørge mig ud om – om alt sligt noget!

**HEDDA**

Og at De kunde svare, herr Løvborg.

**LØVBORG**

Ja, det er jo netop det, jeg ikke begriber – nu bagefter. Men sig mig så, Hedda, – var der ikke kærlighed på bunden af forholdet? Var det ikke fra Deres side, som om De vilde ligesom tvætte mig ren, – når jeg tyed til Dem i bekendelse? Var det ikke så?

**HEDDA**

Nej, ikke ganske.

**LØVBORG**

Hvad drev Dem da?

**HEDDA**

Finder De det så rent uforklarligt, om en ung pige, – når det kan ské sådan – i løndom

**LØVBORG**

Nå?

**HEDDA**

At en da gerne vil kikke lidt ind i en verden, som –

**LØVBORG**

Som –?

**HEDDA**

– som en ikke har lov til at vide besked om? (HIS 9: 110)

Det er en ganske forunderlig form for kjærlighet Løvborg svermer for i dette utdraget. Den elskede kvinne skal være en som får seg forelagt historier av en karakter som fortelleren trenger renvaskelse for. Vi kan tenke oss en slags Solveig eller Gretchen, kort sagt en dame i madonnatradisjonen, som skal vaske syndene av sin forhorede tilbeder. Når det kommer til stykket så er ikke den godeste Løvborg mer fremtidsrettet enn som så altså. At han slett ikke er prinsippfast kommer bare så altfor godt frem ved følgende replikkveksling som antyder et slags voldtektsforsøk:

**LØVBORG**

Kammeratskab i livsbegæret. Men hvorfor kunde så ikke *det* ialfald ble't ved?

**HEDDA**

Det er De selv skyld i.

**LØVBORG**

Det var Dem, som brød.

**HEDDA**

Ja, da der var overhængende fare for, at der vilde komme virkelighed ind i forholdet. Skam Dem, Ejler Løvborg, hvor kunde De ville forgribe Dem på – på Deres frejdige kammerat!

**LØVBORG** *knuger hænderne*

Å, hvorfor gjorde De ikke alvor af det! Hvorfor skød De mig ikke ned, som De trued med!

**HEDDA**

Så ræd er jeg for skandalen.

**LØVBORG**

Ja, Hedda, De er feig i grunden. (HIS 9:111)

De rollene omgivelsene pådytter Hedda ser ut til å være de klassiske: hore, madonna og mor. Ibsen spiller friskt på alskens jomfru-mytologi i stykket, særlig ved den ironiske referansen til jomfru- og jaktgudinnen Diana som ligger implisitt i både Hedda som redder dyden ved hjelp av pistoler, og frøken Dianas salonger der Løvborg blir kastret ved et rent uhell, men også ved henvisningen til det evinnelige vinløvet. Tankene går selvsagt lett til Dionysos-kulten og ikke minst bakkantinnene.

Langt viktigere og mindre komiske er de sosialdarwinistiske referansene som er knyttet til både Hedda og Løvborg. Tante Julie slår allerede i anslaget fast at Tesman har seiret over Løvborg: “Ja, – og de, som stod dig imod – og vilde stænge for dig, – de får såmæn ligge under. De er faldne, de, Jørgen! Han, som var dig den farligste, – han faldt nu værst, han. – Og nu ligger han der, som han har redet for sig, – stakkers forvildede menneske.” (HIS 9: 25) Det er den samme frasen Hedda kommer til å benytte om seg selv – nettopp i relasjon til Tesman litt senere på dagen: “Tak! Men i dette sværmeriet for statsrådinde Falks villa var det altså, at Jørgen Tesman og jeg mødtes i forståelse, sér De! *Det* drog efter sig både forlovelse og giftermål og bryllupsrejse og alt sammen. Ja, ja, assessor, – som man reder så ligger man, – havde jeg nær sagt.” (HIS 9: 87). *Som man reder så ligger man* er et dubiøst uttrykk. Dels innebærer det jo at subjektet har foretatt et fritt valg (som man reder), dels at man får som fortjent (så ligger man). At det kommer ut på ett hvem som har redd sengen hvis pasienten ligger vondt, er ikke en del av verdigrunnlaget i settingen som uttrykket referer til, der er det konkurranse og jungelens lov som gjelder. For Hedda og Løvborg er fremtiden avlyst, de har tapt allerede i utgangspunktet. Men at de taper for en ubehjelpelig fyr som Tesman er ikke til å bære, det er en tragedie.

Publikum investerer flere følelser i Hedda enn i Thea fordi Heddass fall er høyt, mens Theas reiser seg opp nærmest før hun har landet. Theas mot viser en slags vei ut av uføret, mens det ligger noe nederlagsdømt over Heddass røtter i en tid og noen idealer som er passé.

#### 4.4 Realisme i *Hedda Gabler*

Har Ibsen klart å gjøre det troverdig at Hedda ikke tar makt over eget liv før hun tar sitt eget liv? Er Hedda en sannsynlig skikkelse? De variablene det er opplagt å studere i så måte er hvordan han har konstruert henne via kjønn, sosial tilhørighet og individuelle egenskaper og erfaringer. Som kvinne er Hedda fremstilt som avstikkende ved sin åpenbare avvisning av egen graviditet og alt snakk om det å bli mor overhodet. I fjerde akt, da Hedda må bruke graviditeten som en avledningsmanøver overfor Tesman, er det med den aller største desinteresse. Men i begynnelsen blir alle hentydninger til at hun skulle være gravid avvist kategorisk:

**BRACK**

Nej-nej, lad så være med det. Men når der nu blir stillet, – hvad man – sådan i den højere stil – kalder alvorsfulde og – og ansvarsfulde krav til Dem? (*smiler*) Nye krav, lille fru Hedda.

**HEDDA** *vred*

Ti stille! Aldrig får De oppleve noget af den slags!

**BRACK** *varsomt*

Vi skal tales ved om et årstid – i det aller længste.

**HEDDA** *kort*

Jeg har ikke anlæg til sligt noget, herr assessor. Ikke noget med krav til mig!

**BRACK**

Skulde ikke De, ligesom de fleste andre kvinder, ha' anlæg for et kald, som –? (HIS 9: 90-91)

Det paradoksale er at i et drama der de kvinnene som spiller rollen som moderlige ikke er mødre, er det Hedda som er gravid. Tantene er frøkner, og har bare vært surrogatmødre for Jørgen. Thea har ikke egne barn, men stebarn – og boken, som jo omtales som et barn. Ibsen løser opp forholdet mellom det biologiske morskapet og det følelsesmessige, det som handler om omsorgsrollen, det å være *moderlig*. Hadde det vært opp til Hedda så hadde hun ikke vært gravid, så mye er sikkert. At hun er blitt gravid likevel er et klart uttrykk for at den delen av livet sitt har hun ikke makt over. Det var ikke umulig å hindre uønsket graviditet i 1890, men det er helt ut troverdig at de metodene ikke blir tatt i bruk av en nygift kvinne av Heddass klasse.

Sideteksten som introduserer Hedda innskriver klassetilhørigheten i selve kroppen hennes: *Ansigt og skikkelse ædelt og fornemt formet. Hudfarven er af en mat bleghed. Øjnene er stålgrå og udtrykker en kold, klar ro.* (HIS 9: 26) Det aristokratiske er dermed en uløselig del av henne, det er hennes vesen. I tillegg til at alle som betyr noe *vet* at Hedda har en fornem bakgrunn, har hun rekvisitter som kan minne dem på det: Portrettet av general Gabler i full mundur og pistolene hans. Til sammen utgjør dette en stor sosial kapital som hun og hennes mann kan øse av, men det er åpenbart ikke noen rede penger igjen etter generalen, så økonomisk sett er Hedda totalt prisgitt de inntektene Tesman kan skaffe.

Atle Næss har i en fornøyeelig artikkel vært inne på at det fantes inntektsmuligheter for kvinner av nettopp Heddass type. “Dametelegrafistinne” var en yrkesbetegnelse som i Heddass

samtid bekledder damer ved navn Heyerdal, Munthe-Kaas, Vogt og Aabel. “En “Gabler” hadde neppe skilt seg helt ut sosialt”, bemerker han (Næss 2001:59). På den annen side må selv Næss innrømme at lønna var en fornærmelse (1300 kroner, omlag halvparten til to tredjedeler av hva en mann fikk for samme arbeid) og overhodet ikke i nærheten av hva som skulle til for å opprettholde den livsstilen hun ser for seg. Da måtte den ha vært tidoblet. Men selv en moderat og småborgerlig livsførsel ville ikke la seg gjøre for en slik sum. Det er vanskelig å se den veien som utgangspunkt for et personlig frigjøringsprosjekt. Da er det langt mer løfterikt å gifte seg med en anstendig og riktig hyggelig frier som Jørgen Tesman, og tenke seg at man skal kunne få en betydelig sosial rolle som vertinne for byens sosietet, og altså muligens skape sin mann om til en statsminister. Man kan tenke seg mer attraktive friere, men de var der jo rent faktisk ikke. De to kandidatene vi hører om er Løvborg og Brack. Sistnevnte er en svoren ungkar og libertiner, og nyter det privilegiet at samfunnet ikke finner det unaturlig eller klanderverdig for menn å være ugifte og barnløse. Det er ikke en gang umandig. Løvborg har den rette klassemessige bakgrunnen, og den personlige kjemien er det intet å si på, så han har opplagt vært en ekteskapskandidat for Hedda, før han mistet selvbeherskelsen og satte formuen overstyr. Vi må derfor konkludere med at det elementet av *kastethet* som Ibsen har utstyrt Hedda med fører henne rett i armene på Jørgen Tesman.

Vi får sparsomt med opplysninger om Heddass fortid og erfaringer. Noe kan man trekke ut av det som ikke nevnes, for eksempel hennes mor. Hedda er pappas jente, og hennes stålgrå øyne og rolige blick passer nok fortrinnsvis til øvelsesskyting med pistol og behersket trav på ridestiene. På den annen side; hun spiller piano og har utsøkte konversasjonsferdigheter, begge deler meget gunstig dersom man skal føre hus. Det ved Heddass personlighet som måtte begrense henne i så måte er at hun er lite beleven. Ved flere anledninger karakteriserer hun seg selv som feig, og det er ikke kokettering. Hun har nettopp vært på en reise i Europa og der kunnet gjøre seg storartede erfaringer, men det ser ikke ut til at det har skjedd. Hun og Tesman har i stor grad holdt seg i tosomhet, og for øvrig har hun savnet sine hjemlige venner. Til Brack avslører hun seg som noe av en heimføding: “Ja, De kan da vel selv tenke Dem –! Sådan i et helt halvt år aldrig at træffe på et menneske, som kender en smule til *vor* kreds. Og som en kan tale med om vore egne sager.” (HIS 9:76) Det andre personlighetstrekket hun viser og som kan assosieres med feighet, er skandalefrykt. Det fantes de sosietetsdamer som utfordret den alminnelige meningen om skikk og bruk og mer enn gjerne ble med sine mannlige venner på ”forlystelsestog” selv i Christiania. Mest berømt er døtrene til overrettssakfører Lasson som – i virkelighetenes verden – bodde i en villa vest i byen, der

Hedda nå holder til, men ikke unnslo seg for å svire litt på Grand café eller i beryktede private salonger. Både Alexandra og Oda Lasson utfordret den høyborgerlige livsførselen på en modig måte, kanskje fordi de tilhørte et kunstmiljø, men helt sikkert også fordi de hadde personlig mot. Hedda nøyer seg med å få det skandaløse gjenfortalt av sine mannlige venner, og det ser virkelig ikke ut til at hun savner å være en del av det. Det som til slutt får Hedda til å overskride sine personlige tilbøyeligheter som “feig” er at også prosjekt nummer to, Løvborgs erobring av vinløvet, strander.

Jeg tror både Hedda og Thea var gjenkjennelige skikkelser i 1890, og de er det i en viss forstand fremdeles. Hva gjelder Theas sosiale status tilhører hun samme kategori som Kristine Linde i *Et dukkehjem* og vil appellere til omtrent det samme kvinnelige publikummet. Hedda er imidlertid ikke tilsvarende sammenlignbar med Nora. Selv om Hedda er like dårlig utdannet som Nora, har like liten arbeidserfaring og ellers er underlagt de samme formelle krav, opplever hun ikke at hun har en sak på samme vis. Hun er ikke skuffet over samfunnets beskaffenhet, men de tarvelige vilkår hun som individ befinner seg i. Dersom hun sjeler til Theas måte å hankses med tilværelsen på, så finner hun - mot slutten i alle fall - at Thea er passert. Thea fortsetter i nøyaktig samme spor som før, og låner lys fra en planet hun sirkler rundt. Hedda har tross alt en ambisjon om noe mer. Men ved at begge to er opptatt av ære har Ibsen sørget for at ærekjærhet kan passere som et troverdig karaktertrekk og til og med et livsmål for kvinner.

#### 4.5 Eksempel til skrekk og advarsel?

*Hedda Gabler* forteller om to ekteskap. For det første Heddas ekteskap med Tesman, for det andre Theas ekteskap med fogden Elvsted. Elleve år etter *Et dukkehjem* lar Ibsen Thea ta toget til byen og forlate ekteskapet med den største selvfølge. Det er verd å merke seg at det fremstilles som forståelig og modig. Det eksempelet Thea illustrerer er at dersom en kvinne vurderer at mannen ikke er kamerat og samtalepartner – hvis ekteparet ikke har en tanke felles – så har det ingen verdi:

##### **HEDDA**

Hvorledes *er* egentlig din mand, du, Thea? Jeg mener, – sådan – i omgang. Er han god imod dig?

##### **FRU ELVSTED** *undvigende*

Han tror visst selv, at han gør alt på det bedste.



**HEDDA**

Jeg synes bare han må være altfor gammel for dig. Visst over de tyve år ældre?

**FRU ELVSTED** *irriteret*

Det også. Det ene med det andet. Alt er mig imod hos ham! Vi ejer ikke en tanke sammen. Ingen verdens ting, – han og jeg.

**HEDDA**

Men holder han ikke alligevel af dig? Sådan på *sin* måde?

**FRU ELVSTED**

Å, jeg véd ikke, hvad han gør. Jeg er visst bare nyttig for ham. Og så koster det ikke så stort at holde mig. Jeg er billig.

**HEDDA**

Det er dumt af dig.

**FRU ELVSTED** *ryster på hovedet*

Kan ikke være anderledes. Ikke med ham. Han holder visst ikke rigtig af nogen anden end sig selv. Og så kanskje lidt af børnene. (HIS 9: 51)

Fogden virker som en ganske alminnelig mann for sin tid, og han blir ikke beskyldt for pliktunndragelser eller vold, og ikke utroskap. Det korte risset som er gitt av ham kan tyde på at det feiler ham noe av det samme som Helmer: han taler ikke alvorlig med sin hustru. Og som Nora forlater Thea ekteskapet som en dyd av nødvendighet: ”De får i guds navn sige, hvad de vil. (*sætter sig træt og tungt i sofaen*) For jeg har ikke gjort andet end jeg *måtte* gøre.” (HIS 9: 54) Men så er det også slutt på likheten. For mens Nora skulle ut i verden og realisere og utdanne seg selv, skal Thea på død og liv være der Ejlert Løvborg er.

**HEDDA** *efter en kort taushed*

Hvad tænker du nu at ta' dig til? Hvad vil du slå ind på?

**FRU ELVSTED**

Det véd jeg ikke endnu. Jeg véd bare, at jeg *må* leve her, hvor Ejlert Løvborg lever. – Hvis jeg *skal* leve da. (HIS 9: 54)

Theas forestilling om et samliv er basert på kameratskap, felles tankegods og arbeidsfellesskap. Men samlivet behøver ikke å være institusjonalisert i ekteskap, men en form for eierskap i et felles prosjekt. Det ser ut til at både mannen og prosjektet er utbyttbart, det er selve eierskapet som er det avgjørende.

Heddas ekteskap er ikke ulikt Theas. Det er ikke egentlig så mange feil ved Tesman heller. Han bryr seg nok mer om sine samlinger enn om Hedda, og økonomisk sett er han i første omgang en skuffelse. Men Hedda tenker jo at hun kan finne på noe innenfor rammene av ekteskapet – enten det nå er med Tesman eller Løvborg eller i prinsippet hvem som helst. Når de mulighetene er uttømt svarer hun på det spørsmålet Thea har stilt seg; om det virkelig er noen grunn til å leve, og hennes svar er nei.

Eksempelet Thea viser at dersom du er villig til å forlate hjemmet og til stadighet finne deg et nytt hjem der det er meningsfulle tanker å dele og prosjekter å ta del i, så er det verd å ofre ekteskapet for. Dersom du har et meningsløst ekteskap, men ikke kan få deg til å flytte hjemmefra av en eller annen grunn, så er det like greit å ta livet sitt – det viser eksempelet Hedda.

Resonnementet i Hedda Gabler konkluderer med at ekteskapet som institusjon er uten verdi.

P1 Ekteskapets mening ligger i det felles tankegods mellom mann og kvinne

P2 Ekteskapet sikrer ikke felles tankegods

Konklusjon: Ekteskapet er meningsløst.

I dette resonnementet er det tross alt Theas eksempel som peker fremover. Hun er ikke tragisk. Dersom sympatien likevel skulle ligge hos Hedda – og det gjør den altså hos en stor del av publikummet, så må det grunne i noe annet.

#### **4.6 Saken selv: Boken og barnet**

Hedda har en pasjon for fortelling og et talent for regi. Vi merker den i første ved den begjærighet hun lytter til Theas beretning, og hvor drevent hun lirker de mer pikante detaljene ut av henne. Neste eksempel er da det går opp for henne at Tesman og Løvborg kan komme til å konkurrere om professoratet. I stedet for å betrakte situasjonen som truende for hennes egen økonomi ser hun på det som en fortelling der utfallet er spennende. Helt tilslutt i første akt får vi retrospekt vite hva Tesman og Hedda drev med den gang de svermet: De fabulerte om “eventyrlandet”. Selv om det på overflaten kan te seg som ganske alminnelig framtidsplanlegging har nettopp Tesmans uttrykk den konsekvens at det arter seg som fortelling: “Å, Hedda, – man skulde dog aldrig vove sig ind i eventyrlandet. Hvad?” (HIS 9:68). Neste mann ut er assessor Brack. Hva bruker Hedda ham til? Jo, å fortelle spennende

historier om ting han har opplevd eller fått kjennskap til – underholdende på alskens livlige områder – som Hedda uttrykker det (HIS 9: 81). Enda et tilbakeblikk kommer i samtalen mellom Hedda og Løvborg der de gjenkaller fortiden da han besøkte henne hos faren. Han fortalte om sine utsvevelser og hun lyttet:

**HEDDA**

At en da gerne vil kikke lidt ind i en verden, som –

**LØVBORG**

Som –?

**HEDDA**

– som en ikke har lov til at vide besked om?

**LØVBORG**

Det altså var det?

**HEDDA**

Det også. Det også, – tror jeg næsten.

**LØVBORG**

Kammeratskab i livsbegæret. Men hvorfor kunde så ikke *det* ialfald ble't ved? (HIS 9: 110)

Det forjettede kameratskapet som i større og større grad fremstilles som ekteskapets grunnpilar i Ibsens dramaer kobles til fortellekunsten. Her har vi “saken”. Det å være samlet om fortellingen, det er kameratskap, og der ligger den ideelle eksistens for Hedda. Det er fortelling som situasjon, noe nærværende og levende, risikabelt til og med. Det er den fabulerende fortellingen. Det var fortellingene hans som var lokkende med Løvborg i sin tid, det er Bracks fortellinger hun har savnet på reisen, og nå har hun begynt å skape fortellinger selv, det vil si hun skaper drama.

Selvsagt kan man hevde at dette er eskapisme og livsfornektelse, og egentlig uttrykk for feighet. Hedda er selv den første til å innrømme at hun er feig, og det er enkelt å påpeke livsfornektende sider ved Hedda – særlig populært er det i denne sammenhengen å minne om hennes manglende sans for barn. Men gjør man det så er man for det første like langt når det gjelder å finne Heddas sak, og for det andre så går man glipp av at Hedda selv begynner å fortelle. Det gjør hun når Thea skal overbevises om at Løvborg kan forvandle seg til det bedre dersom han blir med Tesman og Brack på fest:

**FRU ELVSTED** *har reist sig og driver urolig om på gulvet*

Hedda, – Hedda, – hvad skal dette her bli' til!

**HEDDA**

Klokken ti, – da kommer han altså. Jeg ser ham for mig. Med vinløv i håret. Hed og frejdig –

**FRU ELVSTED**

Ja, gid det var så vel.

**HEDDA**

Og da, ser du, – da har han fått magten over sig selv igen. Da er han en fri mand for alle sine dage.

**FRU ELVSTED**

Å gud, ja, – dersom han bare vilde komme således, som du ser ham.

**HEDDA**

Således og ikke anderledes kommer han! (*reiser sig og går nærmere*) Tvil du på ham så lenge du vil. Jeg tror på ham. Og nu skal vi prøve –

**FRU ELVSTED**

Der stikker noget under med dig, Hedda!

**HEDDA**

Ja, der gør. Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha' magt over en menneskeskæbne.

(HIS 9:125)

Heddass fortelling er kort, men intens.<sup>40</sup> Dette er Hedda i et av hennes mer autentiske øyeblikk, og betegnende nok er det fremtiden hun maner frem. Uheldigvis er det virkelige mennesker med i fortellingen, og det har det jo vært hele tiden. Alle fortellingene Hedda har likt å høre på har jo handlet om folk som virkelig eksisterer, det er det som gjør det spennende. Nå tar hun selv regien og trekker i trådene, hun har fått sitt dukketeater, for en stakket stund. Thea lar seg rive med et lite øyeblikk, men så blir hun mistenksom, slik mor Åse ble mistenksom mot Peer i sin tid. Ibsen etablerer altså først Thea, så Hedda, som medforfattere. Den ene er muse og sekretær, inspirator, tilrettelegger og flittig maur. Den andre er først en som lytter til

---

<sup>40</sup> Theas senere uttrykk "Jeg vil sé på, at der strøes agtelse og ære over dig igen. Og glæden, – glæden, den vil jeg dele med dig." (HIS 9:159) er påfallende likt konstruert som Heddass "Klokken ti, – da kommer han altså. Jeg ser ham for mig. Med vinløv i håret. Hed og frejdig –"

fortellinger, men senere en som vil skape dem selv, som drama, med virkelige mennesker som hun kan ha makt over.

Det er med andre ord slik at Hedda følger i Theas fotspor. Hun vil være med å skrive boken hun også. Å kalle det fremtidens kulturhistorie er riktignok drøyt, men hennes bok er også om fremtiden på sitt vis. Tvisten fra Ibsens side kommer først når boken kobles til barnet som fenomen. Slik etableres den:

**FRU ELVSTED**

Véd du vel, Løvborg, at dette her med bogen –. Alle mine dage vil det stå for mig, som om du havde dræbt et lidet barn.

**LØVBORG**

Du har ret i det. Det er som et slags barnemord.

**FRU ELVSTED**

Men hvor kunde du så –! Jeg havde jo også min del i barnet.

**HEDDA** *næsten lydløst*

Ah, barnet – (HIS 9:161)

Sammenligningen bygges ut til en hel allegori da Hedda og Løvborg snakker sammen på egenhånd om hvordan det gikk til at manuskriptet kom bort:

**LØVBORG**

Sæt nu, Hedda, at en mand, – sådan henad morgenstunden, – efter en forvildet, gennemsviret nat kom hjem til sit barns mor og sa': hør du, – jeg har været der og der. På de og de steder. Og jeg har havt vort barn med mig. På de og de steder. Barnet er kommet væk for mig. Rent væk. Pokker véd, hvad hænder det er faldet i. Hvem der har havt sine fingre i det.

**HEDDA**

Ah, – men til syvende og sidst så – så var da dette her bare en bog –

**LØVBORG**

Theas rene sjæl var i den bog. (HIS 9:164-165)

Identifikasjonen mellom barn og bok er etablert, og når Hedda så brenner manuskriptet så blir effekten bisarr. Selv om hun før har minnet om at manuskriptet bare var en bok, så er hun raskt tilbake i metaforen:

**HEDDA** *kaster et af hæfterne ind i ilden og hvisker hen for sig*

Nu brænder jeg dit barn, Thea! – Du med krushåret! (*kaster et par hæfter til i ovnen*)

Dit og Ejler Løvborgs barn. (*kaster det øvrige ind*) Nu brænder, – nu brænder jeg barnet. (HIS 9: 167)

Hedda har ikke noen sans for å få barn i den bokstavelige forstand av ordet, og hun går brutalt til verks mot Theas “bokbarn”, men bøker i betydning fortelling og diktning har hun opplagt meget stor sans for, hun får det bare ikke til, og alle legger hindringer i veien for henne – kanskje uten å vite det. Jeg har hevdet at den patos Hedda skaper skyldes det nederlagsdømte ved henne. Jeg vil legge til at den forsterkes av hennes tendens til å leve seg inn i fortellinger. I slutten av tredje akt har Hedda flyttet inn i fiksjonen som andre har skapt, mens hennes eget regigrep – brenningen av manuset og Løvborgs død i skjønnhet – mislykkes.

Ibsen har lagt inn en lekker detalj til slutt. Tesman er akademiker og skribent. Når han får sin stilling på universitetet kan han sikkert arbeide der, men mye av arbeidet vil fremdeles foregå i hjemmet, i arbeidsværelset. Det påfallende er at vi ikke får høre om noe slikt arbeidsværelse. Når han skal skrive brev til Løvborg, på fru Elvsteds oppfordring i første akt, går han simpelthen *gennem bagværelset*. Man kan selvsagt anta at det finnes et arbeidsværelse et sted i huset, men også fjerde akt mangler et slikt, for det er i tilknytning til stuen Tesman og Thea setter seg. Astrid Sæther viser til betydningen av Heddas ommøblering av stuen mellom 1. og 2. akt, der pianoet settes på bakrommet og et skrivebord “med bogreol” settes inn i forgrunnen.<sup>41</sup> Her viser Hedda en ambisjon som langt fra “rolig [å] forblive ved den givne livsform”, peker mot et selvstendig tenkende og skrivende liv. At Hedda brenner et “manuskriptbarn” underveis viser at morsrollen ikke er noe for henne. Brikkene Sæther peker på (skrivebordet og bokhyllen) er vesentlige, og tolkningen har mye for seg, men brenningen av manuset kan like gjerne tolkes som et uttrykk for rivalisering med Thea som skrivende som

---

<sup>41</sup> Sæther viser for dette poenget til Anne Marie Rekdal s avhandling fra 1998 (2000). *Frihetens dilemma. Ibsen med Lacan*. (Sæther 2000: 92-93)

en avvisning av morsrollen, slik Sæther gjør<sup>42</sup>. Hedda vet utmerket godt at hun ikke liker morsrollen, og behøver ikke å uttrykke det på en så teatralisk måte. Hun er neppe like klar over at hun kunne tenke seg å skrive, men hun merker jo at Thea er i ferd med å etablere seg som en slags skribent. Og nå, i det stykket nærmer seg slutten, blir altså skrivebordet overtatt av Thea og Tesman, og det er da de tar siste stikk. Som vi ser fører det øyeblikkelig til at Hedda sikrer seg pistolene:

**Tesman**

*(med papirerne i begge hænder).*

Du, Hedda, – det er næsten ikke muligt for mig at se derinde under hængelampen. Tænk det!

**Hedda.**

Ja, jeg tænker.

**Tesman.**

Måtte vi kanske få lov til at sidde lidt ved dit skrivebord. Hvad?

**Hedda.**

Ja, gerne for mig. *(hurtigt)* Nej, vent! Lad mig få rydde af først.

**Tesman.**

Å, det behøver du slet ikke, Hedda. Der er god plads.

**Hedda.**

Nej, nej, lad mig bare få rydde af, siger jeg.

Bære dette her ind på pianoet sålænge. Se så!

*(hun har trukket en genstand, dækket med noteblade, frem under reolen, lægger nogle flere blade til og bærer det hele ind til venstre i bagværelset. (HIS 9:195)*

---

<sup>42</sup> Tanken, fra Sæthers side, er at oppveksten uten en mor skal ha skapt et psykologisk tomrom i Hedda, og at det er dette som medfører det litt vrange forholdet Hedda har til egen graviditet, blant annet.

Hedda presses bokstavelig talt ut av sin egen stue slik at Tesman og Thea kan okkupere hennes skrivebord. Det er påfallende at Hedda har et skrivebord, og jeg tolker det som et hint om den fortellerambisjonen som ligger latent i henne, og som bare så vid får disse korte, avbrutte og mislykkede utløpene før det er slutt. Selv om Tesman og Thea raskt bestemmer seg for å fortrekke til tante Julle, så blir ikke Hedda stue befridd, for nå klyver Brack om bord i toget og overtar definisjonsmakten over rommet – det er ikke lenger noe vesentlig skille mellom frøken Dianas salong og Heddas stuer<sup>43</sup>. Slik intrigen utvikler seg har Hedda tilsynelatende valget mellom en skandale ute i det offentlige, eller å bli et ”offentlig fruentimmer” i sitt eget hus. Hun velger imidlertid et tredje alternativ siden hun skyter seg. Hun søker kanskje tilflukt i døden, men først har hun søkt tilflukt i pistolkassen til general Gabler.

---

<sup>43</sup> Identifikasjonen Hedda og Diana er grundig forberedt i samtalen mellom Hedda og Thea i første akt, da ladde våpen er noe de begge har, slik Thea har tolket ryktene. Vi kan vel anta at det i Dianas tilfelle ikke akkurat er pistoler herrene siktet til. (HIS 9: 57)



## Kapittel 5 Oppsummering

I de foregående tre kapitler har jeg argumentert for at Ibsen holder seg med den samme dramaturgiske retorikken i *Et dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler*. I hvert av de tre stykkene har han et par kvinner som sammen gir et utfyllende bilde av ekteskapets funksjon i et mangfoldig borgerskap i Norge og Europa på slutten av 1800-tallet.

I *Et dukkehjem* ser vi Noras illusjoner som avløses av desillusjon og heroisme; hun mister all tillit til ektemannen, men så skal hun sannelig utdanne seg selv og på selvstendig grunnlag vurdere hvordan verden henger sammen – også om ekteskap egentlig har noe for seg. Kristine har tro på parforhold og meningsfyllden i det å arbeide for andre, men antyder at kjønnsrollene godt kan snus på hodet og at hun kan være den som forsørger en familie. På tross av det åpenbart sjokkerende budskapet Nora sender avgårde i det hun forlater mann og barn, er stykket optimistisk på vegne av datidens kvinner. De kan sikkert klare seg på egen hånd. Kristine Linde viser at parforholdet finner sin mening i *samarbeid* og i arbeid for den andre og familien. Siden ekteskap faktisk ikke nevnes i forbindelse med hennes og Krogstads framtidsplaner, er det mulig å tolke den formaliserte siden av forholdet som overflødig.

I *Vildanden* settes fortroligheten i *det sanne ekteskap* opp mot det usanne ekteskapet som er preget av fortielse. Gina Ekdal får sin egen datters liv på samvittigheten i sitt fånyttes forsøk på å skape verdige former rundt barnet. Mens Berta Sørby triumferende innleder ekteskapet i trygg forvisning om at skapet er tomt for skjeletter, sniker det seg inn en følelse av at lykken kan bli kortvarig. I den grad det er sosiale ambisjoner som driver henne inn i ekteskapet spør det om de vil bli oppfylt når ekteparet flytter til Høydalen. Det bildet som tegner seg i *Vildanden* er at ekteskapet er skinn og bedrag. Gregers Werle er inne på det i første akt når han sier at her skal arrangeres familielykke. Ekteskapene er nettopp arrangerte, og de ser ikke ut til å være et mål i seg selv, men midler for å oppnå noe annet: andres respekt, selvrespekt og selvrealisering. Dersom dette er kvaliteter som ekteskapet likevel ikke kan tilby har det neppe noen hensikt. Eller omvendt: Dersom også kvinner like gjerne kan skaffe seg disse kvalitetene utenfor ekteskapet som i det, så er det overflødig.

Den dystre stemningen som hviler over *Vildanden* blir enda dystre i *Hedda Gabler*. Ekteskapet mellom Hedda og Jørgen Tesman er et tomt ritual som de knapt klarer å fylle med mening. Selv Thea Elvsted innser det meningsløse i å være gift i og for seg, og gjør som Nora elleve år før- drar sin kos og blir sin egen lykkes smed. Men i og med denne vendingen blir det svært klart at det gjenstår å svare på spørsmålet “Hva så?” Hva skal Thea fylle livet med

etter dette? Hennes svar ser ut til å være knyttet opp til den påfallende identifikasjonen som gjøres mellom boken og barnet. Slik Thea finner livsinnhold i kameratskap rundt det å frembringe en bok, men uten videre flytter fra mann og barn (stebarn riktignok), slik ser Heddas trang til å ha makt over menneskeskjebner ut til å ha noe utpreget litterært og fiktivt over seg. Hun er som en dramatiker som aldri fikk begynt.

## 5.1 Dramaturgiens retorikk – en oppsummering

Jeg har villet vise at Nora og Kristine, Gina og Berta, Hedda og Thea er representative kvinnetyper for sin tid og sin del av borgerskapet. Hvert stykke har vartet opp med to kvinner som representerer to nærliggende, men ikke identiske borgerlige sosiale nivåer. Det er økonomiske forskjeller, og det er forskjeller i sivilstand mellom kvinnene. På begge vis er de mulig å identifisere seg med for det kvinnelige publikum, fordi Ibsen har anstrengt seg for å gjøre dem sosialt sett realistiske. Dette er forhold som bidrar til å gjøre settingen sannsynlig, noe vi kan se i lys av overtalelsesmidlet logos, men jeg har også knyttet dette til overtalelsesmidlet etos.

### 5.1.1 Etos

Skal Ibsen lykkes med retorikken sin må karakterene være troverdige, og gjerne ved å vise forstandighet, dyd og velvilje. Konklusjonen må bli at Nora er den mest vellykkede karakteren i så måte. Det kan virke paradoksalt, for innad i teksten gjennomgår hun en metamorfose som ikke virker helt troverdig. På litt for kort tid går hun fra å være naiv og romantisk til å bli iskald realist. Når Nora likevel må sies å være best i klassen for troverdighet er det blant annet fordi resepsjonen er så entydig. Nora er et verdensberømt ikon, og fremdeles i full vigør i de skremmende store deler av verden der likestilling mellom kjønnene ikke er nevneverdig annerledes enn i Norge på Ibsens tid. At det har blitt slik skyldes at Kristine står som en garantist for at kvinner ikke er for tåpelige til å klare seg. Måten Ibsen har konstruert henne på gjør at hun virker utfyllende i forhold til Nora, og hennes egenskaper – særlig hennes forstandighet - kan tenkes inn i Nora på et senere stadium av livet. I tillegg ligger det et element av foregripelse i Kristines historie; hennes utvikling antyder hvor Nora vil gå. Dessuten har vi sett at Nora gjør suksess hos Ibsen selv. Når Thea i 1890 kan dra hjemmefra uten å høste større storm, og uten å trenge et eget legitimerende relieff, er det åpenbart fordi Nora og Kristine har gjort vei i vellinga først.

Gina og Bertas skjebne i resepsjonen er tilsvarende dystert. De har knapt blitt tillagt vekt og regnes ikke med blant Ibsens “sterke kvinner”. Jeg har argumentert for at dette dels skyldes deres relativt lave sosiale status. Publikum har liten grunn og lite lyst til å identifisere seg med

dem. I tillegg er det slik at Gina, som er den dominerende av de to, likevel ikke er en skikkelig hovedperson. Men om Gina og Berta ikke er berømte, så er de like fullt realistisk beskrevet. Som type er Gina veldig gjenkjennelig tross alt, for verden var full av kvinner som forsøkte å skape en legitim ramme rundt barna sine. Bertas historie bidrar til å vise hvordan ekteskapet kunne være et middel til sosialt avansement for kvinner også uten at det var barn med i bildet.

Berta er innbegrepet på retorisk etos, og hun har kjerneegenskapene i fullt monn. For det første viser hun forstandighet (*fronesis*) i all sin ferd, ikke minst når det gjelder valg av menn. For det andre har hun dyd (*arete*) som gjør at hun fremstår som moralsk god – særlig viser hun det overfor Hedvig. For det tredje har hun *evnoia* (velvilje) og fremstår som om hun har de aller beste hensikter overfor sine medmennesker. Derfor kan hun gi Gina råd uten å virke påtrengende. Bertas etos smitter ikke over på resepsjonen av Gina av den gode grunn at Gina ikke tar noe av det til seg. Men saken - det sanne ekteskap - blir reddet likevel på grunn av Bertas rakryggethet.

Thea Elvsted er så utarbeidet som biperson at hun gir hovedpersonen konkurranse. Hun har lykkes så til de grader at hun i store deler av resepsjonen har gått seirende ut. Selv moderne og kompetente lesere holder gjerne Thea fram som et eksempel til etterfølgelse. I motsetning til hva som er tilfelle med de andre konstellasjonene er det et utpreget rivaliserende forhold mellom Thea og Hedda. Det gjelder selvsagt forholdet til menn (Løvborg, i noen grad Tesman) og det gjelder kontrollen over boken/"barnet". Som karakter er hun snedig sammensatt. I analysen har jeg poengtert at hun er dum, så forstandighet har hun ikke i utpreget grad. Jeg mener også at det er tvilsomt at hun er moralsk god. For det første så bedrar hun ektemannen, og for det andre viser det seg at kameratskapet med Løvborg ikke er helt fortrolig heller. Hun stoler jo ikke på ham, men tør ikke å fortelle om mistankene hun har. Man skal huske at det er hennes mistenksomhet som setter i gang intrigen som leder til at Løvborg går nedennom. Hun er mindre opptatt av å gjøre det rette enn av å forfølge sine egne mål. Styrken hennes ligger kanskje i velviljen hun viser overfor både Tesman og Løvborgs intellektuelle sysler, og hennes ønske om å delta i dem. Hypotesen min om at Thea, slik de andre birollene gjør, skulle legitimere selve saken, er vanskelig å etterprøve, siden saken bare er antydnet. Thea er modig og forlater mannen sin, men for Hedda er det ikke noe mål å forlate Tesman, så det kan det ikke være snakk om. Thea har tørket opp Løvborg, og Hedda vil gjerne overgå det, men dette er heller ikke Heddas sak i og for seg. Det som bidrar til å svekke Heddas appell og troverdighet er at saken hennes dels er skjøvet ut i sideteksten og dels

maskert eller i hvert fall avbrutt i hovedteksten. Forfatterambisjonene som Thea har er uttalte, men begrenset. Hun gir ikke uttrykk for at hun skal skrive noen bok på egenhånd. Heddas ambisjoner er svært ullent formulert, og ytrer seg snarere som et manipulasjonsbehov enn som fortellerglede, men jeg mener at det er tilstrekkelig argumenter for at hun er en dikter in spe. Det er likevel all mulig grunn til å tilgi et publikum som ikke får den med seg. Men ser vi på de karaktertrekk Hedda viser mer generelt, så er hun forstandig til en viss grad, ikke minst er hun retorisk skarpskodd. På den annen side er hun lite beleven og nokså naiv med hensyn til blant annet politikk. Heddas moralske godhet er ikke påfallende stor. Riktignok er hun meget pliktorientert og passer på å behandle folk med slik det tilkommer dem, med en og annen tilgivelig glipp. Dette hjelper såre lite mot de grove overtrampene som kommer. Det mest forkastelige hun gjør er å brenne Løvborgs manuskript, men det er heller ikke imponerende at hun fører mannen bak lyset i samtalen med Brack, eller at hun bevisst får Løvborg til å drikke igjen. Det interessante skjer da at konstellasjonen Hedda/Thea mangler den opplagte etos som Nora/Kristine og Gina/Berta har. I *Hedda Gabler* er det faktisk ikke en eneste person hvis motiver ikke kan trekkes i tvil, og hvis dyd er ubeflekket – selv ikke de jomfrunalske tantene. Når såpass mange har “forsvart” Hedda gjennom årene er det derfor på tross av hennes etos og på grunn av den patos hun skaper.

### 5.1.2 Patos

Patos har flere funksjoner i overtalelsen. For det første skaper den engasjement hos publikum, slik at stykket holder på oppmerksomheten. For det andre vil patos virke inn på hvordan publikum vurderer en sak – det er uhyre viktig at den rette følelsen skapes. Er publikum sinte så blir vurderingen en annen enn om de er vennlig innstilt, selvsagt. Følelsene kan også være implisitte premisser for argumenter. Sist, men ikke minst, har følelsene en motiverende funksjon – de kan få publikum til å handle. Opplever vi vrede vekkes hevntørsten, mens medlidenheten ytrer seg som ønske om å hjelpe.

Både Kristine Linde og Berta Sørby smykker seg med sin fornuft og har konkrete og oversiktlige prosjekter som de lykkes med. De får sine livsledsagere uten alt for mye om og men, ved å bruke hodet, og i Kirstines tilfelle, en dose overtalelse. På tross av at det ganske sikkert er sterke følelser involvert for dem, skaper de lite patos hos publikum. Kristine Lindes historie har ellers elementer i seg til å vekke sterke følelser, siden hun tidligere har blitt forhindret fra å få den hun egentlig ville ha, men så får ham til slutt. Når vi allikevel ikke blir nevneverdig berørt så er det fordi hun selv tok valget å gifte seg med en annen i sin tid, og fordi hun nå som da virker så gjennomtenkt og nesten litt snusfornuftig, men først og fremst

fordi vi bare kan bekymre oss for Nora. Når Ibsen har plantet såpass store doser pasjon på scenen som han gjør i hennes tilfelle må noen lide for det – for patos er ikke nødvendigvis rettferdig. Når medlidenheten med Nora først er vekket så ser det ut til at interessen for de andre personene på scenen svekkes tilsvarende.

I Berta Sørbys tilfelle så er hennes triumf et *fait accompli* fra starten av. Hun har riktignok en forhistorie som skaper medlidenhet, men med hennes fornuftige disposisjoner rett forut for nåtidshandlingen har hun lagt til rette for en tilsynelatende sorgløs fremtid. Hun trenger ikke vår hjelp. Patos i *Vildanden* blir knyttet opp til Hedvigs selvmord, og de pårørendes reaksjon – uansett hvordan man tolker stykket. Men i noen grad vil den også tilfalle Gina som vi ler sammen med når hun fyrer av en treffende replikk, og lider sammen med når ektemannens udugelighet blir for åpenbar og hans behandling av kone og barn krenker vår rettferdighetssans.

Som før er det i *Hedda Gabler* ting snus på hodet. Der er det hovedpersonen som ser ut til å vekke de negative følelsene, og bipersonen som vekker medlidenhet. Skjønt bildet er ikke entydig. Medlidenhet vekkes av at personer opplever noe vondt som de ikke hadde fortjent. Den virker sterkest i oss dersom denne personen ligner oss eller står nær oss i en eller annen forstand. Holdningene overfor Hedda er delt i resepsjonen, og det ser ut til at kvinner i større grad føler med Hedda enn menn, noe som ganske enkelt kan skyldes at identifikasjon er lettere overfor personer av samme kjønn<sup>44</sup>. Men Ibsen har ikke gjort det lett for oss å få medlidenhet med Hedda, fordi hun i så liten grad formidler sine følelser til publikum. Vi merker at hun er irritert på Tesman, og forstår hvorfor. Vi ser også at hun er skremt av Bracks trusler, og vi ser at det er grunn til å frykte ham. Stykkets nåtidshandling skaper også medlidenhet med Tesman, Thea og Løvborg, og tilsvarende negative følelser overfor Hedda. På den annen side så klarer Thea og Tesman seg så utrolig bra – når det kommer til stykket så trenger ikke de vår medfølelse noe mer enn Berta Sørby. Stykket ender jo med Heddass selvmord. Spørsmålet er om det veier opp for de andre tingene. Jeg tror det avhenger av om man får med seg det som røpes om årsakene til selvmordet.

---

<sup>44</sup> Kjønnbaserte apologier for litterære skikkelser som er blitt fordømt av resepsjonen er ellers ikke noe uvanlig fenomen, senest så vi det i Dag Østerbergs forsvar av Torvald Helmer i et essay i Klassekampen 4. april 2012. Her gjendriver han det meste av Noras anklager mot Helmer og argumenterer for at Helmer fortjener vår medfølelse like mye som Nora – kanskje mer.

### 5.1.3 Logos

Kan de underliggende resonnementene i Ibsens skuespill oppfattes som sanne og sannsynlige? I så fall, og bare da, er det logos som er med på å overbevise oss. Jeg har forsøkt å utlede noen resonnementer i analysene av *Et Dukkehjem*, *Vildanden* og *Hedda Gabler*, og i alle tre tilfeller er det ekteskapet som er saken. I alle tilfelle må det sanne eller sannsynlige sees på bakgrunn av den herskende kulturelle virkelighetsforståelse eller *doxa* i Ibsens samtid, eller snarere slik vi oppfatter den i ettertid.

I *Et dukkehjem* ligger blant annet følgende resonnement til grunn: Et ekteskap (eller samliv) er bare berettiget dersom paret snakker alvorlig sammen og er intellektuelt uavhengige av hverandre. I tillegg må de elske hverandre. Med hensyn til Nora så er ingen av premissene oppfylt i siste akt, og dermed strander ekteskapet. Kristines samliv er derimot liv laga fordi begge premissene ser ut til å være oppfylt. Et underforstått premiss i stykket ser ut til å være at samliv er en forutsetning for individets lykke, i hvert fall for kvinner. Når Kristine velger et nytt samliv med en mann så er det fordi livet alene ikke er eksistensielt tilfredsstillende. Logisk sett vil det samme skje med Nora. Det er med andre ord mer sannsynlig at hun treffer en annen mann som hun kommer til å elske og at hun vil velge et samliv – men altså først etter at hun har lært seg verden å kjenne og blitt et mer autentisk individ.

I analysen betegner jeg Nora og Kristine som *eksempler*. I retorikken er eksemplet en form for argument i en logisk slutning vi kaller induksjon, der vi opplever at et forhold virker mer sannsynlig jo flere eksempler som støtter opp under det. Målet vil gjerne være at det hele skal fremstå som et generelt prinsipp, selv om det selvsagt ikke er mulig vitenskapelig sett. I dette tilfelle er jo antall eksempler få, nærmere bestemt tre: Kristines første ekteskap, Kristines nye samliv og Noras ekteskap. Dersom det logiske resonnementet Ibsen legger opp til skal overbevise må eksemplene fremstilles i overensstemmelse med *doxa*, noe han altså sørger for gjennom etos og den generelle realistiske person- og miljøkarakteristikken. Det som skulle være sikkert er at beviskraften i Ibsens argumentasjon er helt avhengig av bifiguren Kristine Linde.

Første bud for å få et ekteskap til å fungere er at man ikke drikker for mye, det er Berta Sørbys første ekteskap et eksempel på, og derfor holder hun seg unna Relling. For øvrig er det fortroligheten som er limet i det ideelle ekteskapet som *Vildanden* kretser rundt. I den grad Berta Sørbys nye liv som Fru Werle blir vellykket så er det fordi fundamentet er åpenhet både rundt fortiden og fremtiden. Sammenlignet med *Et dukkehjem* er denne delen av tematikken

spisset. Ektefeller bør snakke sammen om sin egen ballast, sin fortid og sine framtidsutsikter og forventninger. Ektefeller bør være fullt orientert om hva den andre tar med seg inn i ekteskapet, også det som bare er i sin vorden, som at man vil miste synet med tiden. Fortrolighetens motsetning er mistenksomheten. Mistenksomheten avler alt som vondt er av manglende tillitt og sjalusi, og sørger for at ekteskapet mislykkes. Gregers Werle har med andre ord rett, og Relling tar feil. Beviset finner vi i de eksemplene Ibsen serverer i stykket. Gina og Hjalmars ekteskap er bygget på bevisst tilbakeholdelse av informasjon fra Ginas side og illusjoner fra Hjalmars. Begge deler er mangel på fortrolighet og det medfører at ekteskapet trues og barnet dør. Håkon Werles første ekteskap var ulykkelig fordi konen mistenkte ham for utroskap. Denne mistenksomheten har korrumpert sønnen Gregers også, slik at han er uten evne til å se kvalitetene som faren tross alt har. Han er den eneste som ikke makter å anerkjenne at Berta Sørbys ekteskap med faren er forbilledlig fordi det er bygget på full fortrolighet. Fortrolighet er imidlertid ikke det samme som avsløring, deri ligger Gregers' andre villfarelse. Ekteparet Ekdal blir ikke fortrolige med hverandre bare fordi fortiden blir avslørt. Relling har sannsynligvis helt rett i sin antagelse om fremtiden. Hjalmar kommer til å lulle seg inn i nye illusjoner om sin relasjon til Hedvig, og Gina kommer ikke til å hindre ham – ekteskapet kommer til å være like lite fortrolig som før. Ibsens retoriske dramaturgi er altså litt annerledes i *Vildanden* enn i *Et dukkehjem*. For det første er bifiguren Berta mer et motstykke enn en forløper for Gina. Det svekker eksemplenes overbevisningskraft – de trekker i ulike retninger. For det andre er det kvalitative ved ekteskapene mindre eksplisitt uttrykt i *Vildanden*. Ingen skiller seg, og oppløsningen skjer gradvis. Den kompliserte dramaturgien sørger for at resonnementet tilsløres, og dermed er det duket for at Rellings livsløgsfilosofi får råde grunnen som stykkets moral. Den sier at det finnes minst to mennesketyper, gjennomsnittsmennesker og andre mennesker. Det publikum som går på den limpinnen kan med andre ord godta at det sanne ekteskap ikke lar seg realisere for folk flest, og at Berta faller i en kategori som er spesielt disponert for å holde seg med høy moral.

I effektiv retorikk spiller overtalelsesmidlene sammen. Talerens etos og argumentenes beviskraft understøttes av den patos som vekkes hos publikum. I *Et dukkehjem* er det med barn, men de er snarere en del av scenografien enn av handlingen, og reduseres til blott og bart premiss: det er barn i ekteskapet. I *Vildanden* er Hedvig et aktivt handlende individ, og er den patosen knyttet opp mot. Det slås fast at de voksne har ansvar for barnet, og det ansvaret svikter de. Dette har åpenbart vært viktig for Ibsen å få frem, og her ligger noe av årsaken til at Berta må av scenen før siste akt. Som et ansvarlig menneske ville hun måtte forhindre

Hedvigs død. Skal hun være fri for ansvaret må hun altså mer eller mindre kastes ut av leiligheten til Ekdals, men dermed svekkes også eksempelkraften hennes.

*Hedda Gabler* er mer oversiktlig enn *Vildanden* med hensyn til eksempler og resonnement, men er ikke enklere av den grunn. Resonnementet i relasjon til ekteskapet er radikalt. Thea kan ikke godta et samliv som ikke er tuftet på felles tankegods, og *kameratskap* er det som preger hennes og Løvborgs samværsform, men selv det ser ikke ut til å være helt tilstrekkelig. At hun forfølger Løvborgs manuskript i større grad enn Løvborg selv, tyder på at det er eierskapet til det felles prosjektet som er sakens kjerne for henne. Konklusjonen er at eksistensielt sett er dette viktigere enn ekteskap. Har Hedda en tilsvarende tankegang innerst inne? Er Thea et motstykke til eller et forbilde for Hedda i så måte? Svaret må bli både og. Det felles prosjekt som Thea setter så høyt er boken, og den gleden hun kan dele med forfatteren når bifallet kommer. For Heddas vedkommende så er “boken” langt mer tvetydig. For det første er det jo ingen konkret bok, men noe som svært løselig kan assosieres med litteratur. I motsetning til Theas bok som jo er et stykke faglitteratur, driver Hedda med fortellende diktning. Hun lytter til andres fortellinger, hun dikter med i fortellingene ved å spørre og grave, og hun regisserer selv *reality* drama. Hun lever ut trangen til å ha makt over et menneske ved å la det inngå i en regissert happening eller spill der Hedda selv holder i trådene. Denne siste formen for fortelling er hun dessuten alene om å skape. Det er overhodet ikke en del av et kameratskap – i eller uten for ekteskapet. Det var det imidlertid opprinnelig. Fortelling var knyttet til intime situasjoner (Hedda og Løvborg i smug bak bildebøkene i general Gablers stue) og det er ikke urimelig å bruke metaforen “barn” om fortellingen som ble skapt av at en spurte og frittet ut, og en fortalte. Også i den tiden Hedda og Tesman forestilte seg fremtidens felles hjem som et eventyr kan man skimte et felles prosjekt, selv om Heddas deltagelse i beste fall virker lunken. Fortellingene som lages sammen med Brack og Løvborg i stykkets nåtid er jo helt utenomekteskapelige og understreker hvordan ekteskapet blir irrelevant som arena for fortelling. Tesman og Hedda kan aldri lage noe “bokbarn” sammen, for Hedda kan ikke regissere ham i rollen som statsminister, og hun kommer aldri til å spørre ham ut om husflid i middelalderen.

Thea omfavner barn på et metaforisk plan, og forkaster ekteskapet til fordel for kameratskap. Hedda behøver ikke å forkaste ekteskapet. Klassebakgrunnen hennes og den ideologien hun sverger til har tradisjon for å se på ekteskapet først og fremst som en overenskomst mellom parter som har felles interesser.



## 5.2 Hjemme best – tragisk nostalgi (en ekskurs for å forklare medlidenheten med Hedda)

Et symptom på det inautentiske livet er at man ikke tar tidsperspektivet inn over seg. Tiden er bare her og nå, fremtiden blir det de andre måtte gjøre den til. Omvendt er det dermed slik at det autentiske mennesket tar fremtiden på alvor, og handler og reflekterer med den for øyet. Dette er i påfallende grad tilfellet med bipersonene Kristine, Berta og Thea. Noe av det som gjør dem så forstandige er nettopp fremtidsperspektivet de legger for dagen. De tør å gå fremtiden i møte, også ved å flytte på seg i romlig forstand. Kristine flytter til byen, Berta på landet, Thea gjør begge deler. I et slikt perspektiv blir det også tydelig hvor positiv utviklingen er i *Et dukkehjem*. Nora forsøker å ta kontroll over fremtiden ved å flytte hjemmefra. Kategoriene tid og rom ser med andre ord ut til å være nært knyttet sammen når det gjelder å skape seg et autentisk liv. At Gina ikke flytter er med andre ord et symptom på det inautentiske livet hun fortsetter å leve. Interessant i denne sammenhengen er å se parallellen mellom Hedda og Hedvig, som jo tar radikale valg når det gjelder både tid og rom, ved at de skyter seg.

Fæle Hedda og yndige Hedvig har en hel del tilfelles. Det første er jo navnet. Hedda er kjæleformen av Hedvig, og dessuten navnet på Ibsens kjære søster<sup>45</sup>. De har med andre ord et privilegert navn. Begge er dessuten poetisk anlagt, med svært godt språkkø. Hedvig er rikelig forsynt med alle gode egenskaper; forstandighet, dyd og velvilje overfor sine medmennesker. Men hun er ikke et dydsmønster. For det første så fører hun bestefaren bak lyset ved å få ham til å fortelle hvordan man best tar livet av en fugl (”Nej, du kunde vel ikke [skyte den]; for det skal være svært at skyde vildænder”, HIS 8:207), for det andre så lyver hun glatt når Gina holder på å oppdage at hun smugler med seg pistolen (”Jeg vilde bare rydde litt”, HIS 8: 208), og for det tredje stiller hun i stand med ”ildebrann” i kjøkkenet rett som det er, i følge moren. Hedda er altså ikke alene om sin trang til å sette fyr på ting. Begge to er også svært knyttet til hjemmet. Det er jo ikke så merkelig for en 14-åring, men det er viktig i den forstand at det må være hovedårsaken til at hun tar livet av seg. Foreldrene, og særlig faren, er alfa og omega for henne, og da hun blir forstøtt av Hjalmar blir hun selvsagt hjemløs med det samme. Men det er ikke noe alternativ å flytte. Hun er særlig knyttet til det som befinner seg på mørkeloftet. ”Tiden er altså gåt istå derinde - hos vildanden”, bemerker Gregers (HIS 8:112). For Hedvig er det nåtidens lekerom, der hun har saker som setter i gang

---

<sup>45</sup> ”Hedda] nordisk kvinnenavn, særlig svensk, kjæleform av tysk *Hedwig*” HIS 9 k:147

fantasien og kreativiteten og dermed fremtidsdrømmene. Hedvig vil bli gravør, men ikke reise ut i den store verden. Hjemme hos mor og far vil hun være. Slik har tiden i noen grad stanset for henne også, selv før hun skyter seg.<sup>46</sup> Parallellen til Heddas liv er påfallende. Selv om hun gifter seg inn i et annet miljø, og selv om faren er død, så forblir hun til siste slutt først og fremst sin fars datter. Utstyrt med generalens pistoler og under hans kontrafei planlegger hun å leve et liv sammen med Tesman som skiller seg så lite som mulig fra det hun var vant til fra før. Det er jo desto lettere å få aksept for i omgivelsene, siden det er nettopp hennes egenskap av å være en Gabler som gjør henne attraktiv. Mye tyder på at reminisensene etter faren representerer det hjemlige for Hedda. I påfallende grad er Hedvig og Hedda konstruert som døtre, og i billedlig forstand knyttes de til jomfruen. Hedvig er utstyrt med boken *Harrisons History of London* som på tittelbladet har symbolene “døden med et timeglas og en jomfru” (HIS 8:113). Den ironiske identifikasjon som intrigen gjør mellom Hedda og frøken Diana henspiller også den kombinerte jakt- og jomfrugudinnen Diana, og bidrar til å gjøre henne personlighet i beste fall tvetydig når det gjelder moderlighet og seksualitet.

Hedvigs mindre flatterende sider er imidlertid noe vi i liten grad legger merke til, fordi de dels foregår utenfor scenen (ildebrannene i kjøkkenet for eksempel) eller inntreffer etter at medlidenheten med henne er blitt vekket. Når hun fører moren og bestefaren bak lyset, er det etter at publikum har forstått at hun vil bli blind, og at hun lever under kummerlige forhold både menneskelig og materielt sett. I tillegg er Hedvig dels et barn, og vekker medlidenhet bare av den grunn, og dels er hun i puberteten, og tillegges kanskje noen irrasjonelle impulser på grunn av det. Hedda er som et vrengebilde av Hedvig når hun utfolder sine mest spektakulære ondsinnetheter på scenen, for hun er intet barn. Dersom medlidenheten med Hedda skal vekkes må publikum avvise verdigrunnlaget som ligger i sosialdarwinismen, og som er tydeligst representert ved tante Julle. Man må innrømme at Hedda ligger vondt selv om hun har redd sengen selv, og man må ønske det annerledes. Først da er det mulig å betrakte snaren Brack legger for henne som en uakseptabel krenkelse, og selvmordet som en tragisk finale som viser tilbake til Hedvigs død i *Vildanden*.

### 5.3 Kritisk realisme og retorisk strategi

I denne analysen har jeg konsekvent studert Ibsens dramatikk som kritisk realisme. Jeg har forutsatt at det ligger resonnementer til grunn som lar seg oppsummere i et radikalt syn på kvinner og ekteskap. Dette er en lite omstridt posisjon å ta når det gjelder *Et dukkehjem*, det er

---

<sup>46</sup> Da Ibsen selv var 14 reiste han hjemmefra for godt, men søsteren Hedvig fortsatt bodde på Venstøp, der forelegget for mørkeloftet befinner seg.

vel tvert i mot det mest utbredte. Imidlertid har *Vildanden* og *Hedda Gabler* ofte blitt regnet som mindre samfunnskritiske. Mitt anliggende har vært å vise at det foreligger et kritisk resonnement også i de stykkene, og at det lar seg spore ved å studere de største kvinnelige birollene.

Det analysene har vist er at det er en økende grad av pessimisme på ekteskapets vegne jo eldre Ibsen blir. Ibsen lanserer først muligheten av at ekteskapet kan levere eksistensiell meningsfylde for kvinner, men senere ser denne muligheten ut til å falle bort. I 1879 kan Nora og Kristine holde seg med et ideal om ekteskapet og parforholdet som en arena for gjensidig respekt og støtte mellom mann og kvinne. I 1884 er dette idealet svekket. Ekteskapet som arrangement og spill blir tydeligere, og bare full fortrolighet mellom ektefeller kan gjøre et ekteskap "sant". Dersom den fortroligheten ikke hersker kan ekteskapet bli fatalt, om ikke for ekteparet selv, så i alle fall for deres barn. I 1890 er fortroligheten byttet ut med det mindre intime kameratskapet. Men kameratskapet viser seg å være løsrevet fra ekteskapsinstitusjonen. Målet for kameratskapet ser ut til å peke ut over det familiære, i det barn erstattes av bok. Det eksistensielt meningsfulle liv er også for kvinnene å finne utenfor familielivet, som deltagere i skapende prosesser som har et litterært, boklig preg.

Disse konklusjonene er ikke eksplisitt uttrykt i skuespillene, men foreligger som underforståtte, i det Ibsen tar i bruk entymemet som logisk argumentasjonsmiddel. En helt nødvendig bestanddel i Ibsens retoriske strategi har vært å la den kvinnelige hovedrollen ha et motstykke i en birolle. I de to eldste stykkene har birollens etos vært avgjørende i overtalelsen. Siden Kristine Linde og Berta Sørby fremstår som svært forstandige kvinner har deres holdninger stor overbevisningskraft. Hovedrollene Nora og Gina fremkaller i større grad publikums patos i form av medfølelse fordi de viser menneskelig svakhet, men også fordi de er ofre for patriarkalsk urettferdighet. Birollenes siste retoriske funksjon er knyttet til logos som bevismiddel. Ved sitt blotte nærvær som eksempler på kvinneskjebner i ekteskap, og altså fordoblinger av hovedrollens problemstilling, bidrar de til å få saken selv til å arte seg som et generelt problem som trenger en løsning. Analysen har vist at *Hedda Gabler* har en noe annerledes retorisk strategi. Her viser resepsjonen at den patos hovedrollen skaper like gjerne er vrede som medlidenhet. I tillegg har birollen Thea blitt konstruert med dyden mot, snarere enn med karaktertrekket forstandighet. Forholdet blir likevel i store trekk likt som i de to eldre stykkene: birollen overtaler i første rekke gjennom sin etos, mens hovedrollen skaper patos. Siden særlig den mannlige kritikken blir vred av Hedda, får stykket et retorisk problem. I noen grad reddes dette av den underliggende logos, der både birollen og hovedrollen

gjennom sine eksempler bidrar til å nedvurdere ekteskapet som relevant plattform for et skapende og eksistensielt tilfredsstillende liv. I *Hedda Gabler* er birollen med andre ord en enda mer nødvendig del av den retoriske strategien enn tilfellet er i *Et dukkehjem* og *Vildanden*.

Birollenes etos bidrar til sakens troverdighet og viktighet. I tillegg fungerer de som realistiske skikkelser og del av miljøskildringen, begge deler viktige bestanddeler i den kritiske realismen. I retorisk forstand bidrar de da til forestillingen om at Ibsens fiksjoner speiler den herskende oppfatningen av virkeligheten. Konklusjonen må bli at for å gripe hvordan Ibsens drama fungerer som kritisk realisme så må man se på hvordan han bruker birollene i den retoriske strategien. Uten Kristine Linde, Berta Sørby og Thea Elvsted ville kritikken knapt virket overbevisende.

Ibsens popularitet på verdens scener i dag er stor. Selvsagt skyldes populariteten delvis kulturkonservatisme og forvaltning av teatertradisjon, men rekken av eksperimentelle oppsetninger utenfor institusjonsteatrene tyder på at de emnene han tok opp for 130 år siden oppleves relevante av mange fremdeles. I dag er betydningen av ekteskap som *institusjon* borte i vår del av verden, det har vært en prosess som vi har sett at Ibsens skuespill foregriper. Relasjonene i parforholdene i våre dager er individualiserte, men samliv som sådan har jo ikke gått av moten. Alle som har erfart at det har skortet på samarbeid, fortrolighet og tankefellesskap i et parforhold vil kunne oppleve en rystende grad av gjenkjennelse i møte med Nora og Kristine, Gina og Berta, Hedda og Thea.

## 6 Litteraturliste:

### 6.1 Primærtekster

Ibsen, Henrik. 2008. *Et dukkehjem* [1879] i Henrik Ibsens skrifter, bind 7 og 7k

Ibsen, Henrik. 2009. *Vildanden* [1884] i Henrik Ibsens skrifter, bind 8 og 8k

Ibsen, Henrik. 2009. *Hedda Gabler* [1890] i Henrik Ibsens skrifter, bind 9 og 9k

### 6.2 Sekundærtekster

Andersen, Øivind. 1996. *I retorikkens hage*. Universitetsforlaget. Oslo

Andreas-Salomé, Lou 2001 *Henrik Ibsens kvindeskikkelser* [Ty.orig.1882, overs. Hulda Garborg 1893] *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. LNU Cappelen akademisk forlag. Oslo, s. 72-74

Anstey, F 1978 [1893]. *Punch's lomme-Ibsen. Fire parodier*. Oversatt av Karl Fischer og Christopher Brinchmann. Tanum-Norli. Oslo

Aristoteles. 1986. Fra *Om ditekunsten*, oversatt av Sam. Ledsaak. i *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Utvalg ved Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Universitetsforlaget. Oslo.

Aristoteles. 1989. *Om ditekunsten*, oversatt av Sam. Ledsaak. Dreyers. Oslo

Aristoteles. 2006. *Retorikken*, oversatt av Tormod Eide. Vidarforlaget. Oslo

Bakken, Jonas. 2009. *Retorikk i skolen*. Universitetsforlaget. Oslo

Beyer, Harald og Edvard. 1978. *Norsk litteraturhistorie*. Aschehoug. Oslo

Beyer, Edvard. 1983. *Norges litteraturhistorie*, "Bind 3 Fra Ibsen til Garborg".  
[1975]Cappelen. Oslo

Bjerck Hagen, Erik, Jon Haarberg, Jørgen Magnus Sejersted, Tone Selboe, Petter Aaslestad.  
2009. *Den norske litterære kanon 1700 – 1900*. Aschehoug. Oslo

Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon*. Harcourt Brace. New York

Boger, Kirsti S. og Inge S. Kristiansen. 1994. *Nora, du lyver! En studie i Henrik Ibsens Et dukkehjem*. Aschehoug. Oslo

- Bull, Francis, Halvdan Koht og Didrik Arup Seip. 1972. *Ibsens drama. Innledninger til hundreårsutgaven av Henrik Ibsens samlede verker*. [1928 – 57] Gyldendal. Oslo
- Duve, Arne. 1971. *Ibsen – bak kulissene*. Gyldendal. Oslo
- Fafner, Jørgen. 1982. *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*. C.A. Reitzels forlag. København.
- Figueiredo, Ivo de. 2007. *Henrik Ibsen. Masken*. Aschehoug. Oslo
- Halliwell, Stephen. 1987. *The Poetics of Aristotle. Translation and commentary*. Duckworth. London
- Helland, Frode (red). *The Living Ibsen. Proceedings – The 11th International Ibsen Conference, 21 – 27 August 2006*. Oslo
- Hemmer, Bjørn. 2003. *Ibsen. Kunstnerens vei*. Vigmostad & Bjørke. Oslo
- Høst, Else. 1967. *Vildanden av Henrik Ibsen*. Aschehoug. Oslo
- Kierkegaard, Søren. 2012[1841] *Om Begrebet Ironi, Søren Kierkegaards Skrifter*.<  
<http://sks.dk/BI/txt.xml>>
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Pax forlag. Oslo
- Nielsen, Ragna. 1892. “Hedda Gabler og Thea Elvsted. Foredrag holdt i N.K.F. onsdag 13de januar”. *Nylænde*. #4, s. 43-52
- Næss, Atle. 2001. “Tanter, telegrafistinner og turister”. *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. LNU Cappelen akademisk forlag. Oslo, s. 57-66
- Rekdal, Anne Marie (Red.). 2001. *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. LNU Cappelen akademisk forlag. Oslo.
- Rønning, Helge. 2006. *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Gyldendal. Oslo
- Serck, Peter. 2001. «Hedda – Dionysos revet i stykker». *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. LNU Cappelen akademisk forlag. Oslo, s. 52-56
- Sæterbakken, Stig. 2001. «Tre forbud». *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. LNU Cappelen akademisk forlag. Oslo, s. 43-51
- Solstad, Dag. 1992. *Ellevte roman, bok atten*. Oktober. Oslo

- Solstad, Dag. 1994. *Genanse og verdighet*. Oktober. Oslo
- Sæther, Astrid. 2000. "Hedda Gabler – a modern woman on melancholy creativity". *Studia universitatis babes-bolyai philologia* 3. Cluj, s. 83-94
- Templeton, Joan. 1997. *Ibsen's women*. Cambridge University Press. Cambridge
- Tjønneland, Eivind. 1993. *Ibsen og moderniteten*. Spartacus. Oslo
- Try, Hans. 1986. "To kulturer, en stat 1851 – 1884". Bind 2 *Norges historie*. Red. Knut Mykland. Oslo
- Witt-Brattström, Ebba. 2012. "Til bunns i kjønnskrigen". [Sv. orig] Oversatt av Cato Fossum i *Morgenbladet* 27.4.2012
- Ystad, Vigdis. 1996. "Det tragiske". "*-livets endeløse gåde*" *Ibsens dikt og drama*. [Eng. orig.1989] Aschehoug. Oslo
- Østerberg, Dag. 2012. "Hva Helmer kunne sagt til Nora", *Klassekampen*. 4.4.2012